

موسمُ يعني الشعر العربي

(مشروع دراسة علمية)

للدكتور شكري محمد عياد

الناشر

دار المعرفة

١٥ شارع مبري أبرعالم - القاهرة

الطبعة الثانية
نولبر ١٩٧٨

موسيقى الشعر العربي

(مشروع دراسة علمية)

للدكتور شكوى محمد عياد

الناشر

دار المعرفة

١٥ شارع مبري أبو علم - القاهرة

5

4

تقديم

هذا بحث شرعت فيه منذ سنتين مع طلاب الدراسات العليا في كلية الآداب بجامعة القاهرة . وكان باعته الأقرب هو محاولة السير بقضية الشعر الجديد كما تسمى نحو مزيد من الموضوعية ، بمقارنة الشعر الجديد من حيث نظامه العروضي وبنائه الفني بالأصول الماثورة في ذلك ، ثم بحركات التجديد التي سبقته في العصر الحديث ، وربط ذلك كله بطبيعة العمل الشعري ومكان الوزن والقافية فيه . على أن الباعث الأقدم وراء هذا الدرس كان رغبة في إعادة النظر في علم العروض العربي ، وذلك من ناحيتين : دراسته على أساس من علم الموسيقى وعلم الأصوات ، بحيث يستوى علماً حديثاً مساوqاً لما أحرزه هذان العلمان من تقدم ؛ ونقله من علم معياري يضبط القواعد ويعنى ببيان الصواب والخطأ إلى علم وصفي يسجل الظواهر العامة والاختلافات الجزئية ، من الناحية الوزنية ، في كل شعر تلقته الأمة العربية بنوع من القبول ؛ وبذلك يستحيل أداة فعالة من أدوات الدراسة الأدبية ، وثيقة الصلة بأصول النقد من ناحية ، وبتاريخ الأدب من ناحية أخرى ، فيعين على بيان التطور الفني في الشعر العربي على مدى العصور ، كما يعين على بيان الخصائص المميزة للاتجاهات أو المدارس ، ولأفراد الشعراء .

وهكذا رحنأراجع كتب العروض العربي ، ودراسات المحدثين حول هذا العروض ، ثم نحاول أن ندرس أسس هذه الأبحاث التجديدية من على الأصوات والموسيقى ، ونحاول أن نطبق ذلك كله على نماذج من الشعر القديم والجديد . ولم يكن ذلك كله عملاً سهلاً ، ولا أظنأوصلنا فيه حتى الآن إلى نتائج نستطيع أن نمسكها بأيدينا وندفعها إلى الناس قائلين : هاكم الحكم في قضية الشعر الجديد ، أو هاكم الصورة الحديثة

لعلم العروض . بل إنى لأخشى أن يقول القارىء بعد فراغه من هذا الكتاب :
 ما أراكم جتتمونا بشئ . أيسر حفظاً ولا أكثر انضباطاً من قواعد الخليل ،
 وما أراكم جتتم في بحث الشعر الجديد بشئ . ينفع الشعراء ويصركم بحاسنه
 ويحبهم مرأته . وأحب أن أقول من أول الأمر أن فكرة التيسير لم تخطر
 ببالنا حين هممنا بهذه الدراسة . فالعروض الخليلي يمكن أن تحفظ قواعده
 الأساسية من متن صغير ، وصحيح أن فيه إسرافاً في وضع الأسماء لأنواع
 الزحافات والعلل ، وأنه يضيف مجوراً مهملات لم يستعملها الشعراء ، ولكننا
 نستطيع أن نتخفف من معظم هذه الأسماء وأن نحذف جميع هذه البحور
 فنكون بذلك قد أصبنا أعظم ما يراد من التيسير . . ولكننا أردنا بهذه
 الدراسة أمراً آخر ، وهو أن نصل إلى فهم أدق وأعمق لموسيقى الشعر العربي ،
 فكان من الضروري أن نخوض في مسائل لم يتعرض لها العروض القديم ،
 فبحث في الإيقاع وصلته بالوزن الشعري ، وخصائص كل من الأصوات
 الساكنة واللينية ، واختلاف المقاطع من حيث الطول والقصر ، والنبر وعدم
 النبر . . وهذه كلها مباحث لا بد منها لمن يدرس العروض اليوم . وأبادر
 فأقول أيضاً : إنها ليست بالمباحث المنتهية ولا المفاهيم الثابتة ، وأن الدراسات
 العروضية التي وقفنا عليها عند باحثين محدثين من أمم مختلفة لا تتفق على آراء
 واحدة فيها ، فنحن إذن أمام علم يخضع لتغير سريع ، ككثير من الدراسات
 العلمية في هذا العصر . ولكننا لا نضيق بذلك ولا نجزع له . فنحن نعلم
 أن وظيفة القواعد — في كثير من الأحيان — هي تغطية الجهل ، وأتينا
 لو استطعنا أن نصل إلى الحقيقة كلها يوماً — في أي أمر من الأمور —
 لوجب أن نقطع عن التفكير فيها ، وفي هذا الانقطاع نفسه فناء الحقيقة .
 حسبنا إذن أننا ، في سعينا نحو الحقيقة العلمية ، نتكشف لنا أشياء
 ثبت صدقها بالممارسة العلمية وإن ظلت الحقائق نفسها بعيدة عنا ،

بل وإن اردادت بعداً ، كما يفاجأ المرء بأنه كلما ارتفع وجد الأفق أمامه
أكثر اتساعاً .

هذا ، وليس غرضنا من الدراسة العلمية لموسيقى الشعر أن نستخلص
قواعد يتبناها الشعراء . لوقوف الدارس يختلف اختلافاً أساسياً عن موقف
الخالق . وإذا كنا نأخذ على معظم ما كتب من النقد حول الشعر الجديد أنه
عجز عن أن يقدم خدمة حقيقية للشعر — جديدة أو قديمة — باتخاذ موقف
المهجوم أو الدفاع ، فإننا لا ندعو إلى اتخاذ مناهج البحث العلمي لتعقيد
القواعد ، ولكن لتوضيح المشكلات ، وهذا حسب البحث العلمي ليعين الفنان
الخالق على صياغة أسلوبه الخاص .

شكرى محمد عباد

الفصل الأول

أسس جديدة

لدراسة العروض العربى

منذ نحو ربع قرن — أى قبل حركة الشعر الجديد بعدة سنوات ، وقبل أن تلمس نازك الملائكة كتابها « قضايا الشعر المعاصر » ، محاولة تأكيد الرابطة بين هذه الحركة وبين عروض الخليل ، بنحو عشرين عاماً — كانت الجامعة مركزاً لدراسة رائدة تبحث عن أسس جديدة للعلوم اللغوية العربية . فظهر « إحياء النحو » لإبراهيم مصطفى فى أواخر الثلاثينيات ، وقام حوله جدل غير قليل ، وظهرت دراسات مفردة عن تاريخ البلاغة العربية ومناهج تجديدها لأمين الخولى ، لخصها بعد سنوات فى كتابه « فن القول » (١٩٤٧) ، ثم جمعها فى كتابه « مناهج تجديد » (١٩٦١) . وكان للعروض نصيب من هذا الجهد فتناول محمد مندور فى مقال عنوانه « الشعر العربى : غناؤه ، انشاده ، وزنه » قواعد العروض الخليلي مقررأ أنه وإن يكن من الثابت أن الخليل قد وصل إلى نتائج أمكن إلى اليوم الاعتماد عليها من الناحية العملية فى وزن أبيات الشعر العربى كله ، وحصر كافة أوزانه ، إلا أن قوانينه لا تبصرنا بحقيقة الشعر العربى وعناصره الموسيقية ، ثم أنها لا تدع مجالاً لفهمنا سبب جسر تلك الأوزان على ذلك النحو ، إذ ما هى العناصر التى تكون الوزن ، وهلا يمكن أن تجتمع تلك العناصر فى أوضاع ونسب أخرى ، فيكون من الممكن كتابة الشعر على أوزان جديدة ؟ (١) .

ويميب مندور على العروض العربى جهله بنظام المقاطع ، ويفسر ذلك

(١) مجلة كلية الآداب ، جامعة الاسكندرية ١٩٤٣ ، ص ١٤١ .

بأن العرب لم يعرفوا الشعر اليوناني ولا طريقة تقطيعه ، وأنهم تركوا رسم الحروف الصائنة القصيرة المسماة بالحركات في صلب الكتابة ، ثم أن اللغة العربية ككل اللغات السامية تتميز برجحان الحروف الصائنة فيها . ويشير إلى أن المستشرقين في دراستهم للعروض العربي قد عدلوا عن طريقة السواكن والحركات إلى طريقة المقاطع ، وإن كانوا قد أبقوا على تقسيم الشعر إلى تفاعيل ، « فهذا كسب ثابت لا سبيل إلى نقضه ، وهو جوهر الشعر ، وإنما الخلاف قائم حول وحدات التفاعيل » (١) .

واتجه إبراهيم أنيس إتجاها مشابها في كتابه « موسيقى الشعر » (الطبعة الأولى ١٩٤٨) فعاب على علم العروض التقليدي إصراره في المصطلحات إصرافا يبغض الطالب في دراسته ، وينسبه « أنه بصدد أمر يمت إلى فن جميل ، بل هو أجمل الفنون ، ذلك هو الشعر » . ولم يكتف بنقد العروض الخليلي من الوجهة التعليمية بل نقضه أيضا من حيث أساسه العلمي . فقال : « ولقد نهج الخليل في عروضه نهجا خاصا من الناحية الصوتية ، وإتنا حين نحلل ما سماه بالتفاعيل باحثين عن الأسس التي تخضع لها نظم بأمور متناقضة » منها : « ناحية صناعية بعيدة عن الناحية الموسيقية والترتيب المقطعي للكلام » (٢) . « ونظام المقطع قد يفضل ما جرى عليه أهل العروض من تحليل البيت إلى تفاعيل ، وذلك لأن المقطع كوحدة صوتية يشترك في جميع اللغات ، وله أساس علمي يعرض له علم الأصوات Phonetics ، فيحلل كل كلام سواء كان نثرا أو شعرا إلى مقاطع صوتية يختلف نظام تواليها وأنواعها باختلاف اللغات في العالم » (٣) .

وإذا تركنا الناحية التعليمية واقتصرنا على ملاحظة النقد العلمي

(١) مجلة كاية الآداب ، جامعة الاسكندرية سنة ١٩٤٣ صفحة ١٤٣

(٢) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ط ٣ ، ص ٥٢-٥٣ .

(٣) المرجع السابق ص ١٤٦ .

لعروض التحليل ، فالتا نجد أن هذا النقد قد انصب — عند مندور وأنيس — على نقطتين : أولا هما أن العروض التحليلي لا يفي ببيان الأساس الموسيقي للأوزان العربية ، والثانية أنه في اعتماده على تحليل البيت إلى تفاعل يخالف الأساس العلمي المعتمد في تحليل الكلام الانساني كله ، شعرا أو نثرا ، في أي لغة من لغات العالم ، وهو نظام المقاطع ؛ وإن كنا نجد هنا اختلافا فرعا بين الدارسين ، ففي حين ينكر ابراهيم أنيس قيمة التفاعيل ويجعل التحليل إلى مقاطع بدلا منها ،^(١) يرى مندور أن « تقسيم العرب الشعر إلى تفاعيل ... كسب ثابت لا سبيل إلى نقضه ، وهو جوهر الوزن ، . . . ولكن الدارسين يتفقان على كل حال في تقديم العروض التحليلي من حيث خطأ الأساس اللغوي ، وخفاء الأساس الموسيقي . وهما متفقان مع المستشرقين في ذلك . فقابل مثلا بصرح بأن في العروض العربي خطأ أساسيا يرجع إلى طريقة الكتابة من حيث إهمالها للحركات ، وقد حاول العروضيون العرب — كما يقول — التغلب على ذلك بفكرة الأسباب والأوتاد ، ولكن هذه الأسباب والأوتاد ليست هي عناصر الأقدام ، وإنما عناصرها هي المقاطع الطويلة والقصيرة التي يمكن أن تمثل في العربية بالحرف المتحرك « ل » ، والسبب الخفيف « قد »^(٢) . ولا يكفي جوبار بتحليل الشعر العربي إلى مقاطع ، لأن هذا التحليل — بمفرده — لا يكشف عن موسيقى ذلك الشعر ، فيتساءل : هل تتألف الأوزان العربية من تتابع بسيط لمقاطع ثابتة الطول أو القصير ، وعددها نفسه غير ثابت ، أم تستحق هذه الأوزان حقا أن تسمى لغة موزونة كما يصفها المؤلفون العرب ؟ ومما بدا هذا السؤال غريبا فإنه لا بد وأن يخطر

(١) هذا هو الظاهر من النص الذي أوردناه على الأقل ، وإن كان ابراهيم أنيس في موضع آخر من كتابه (ص ١٣٠ - ١٤٥ من الطبعة الثالثة) قد جاء بمشروع جديد للعروض العربي مبني على تعديل في بعض التفاعيل القديمة بحسب .
(٢) حالة « عروض » في دائرة المعارف الإسلامية .

في بالكل من يشرع في دراسة العروض العربى . يستطاع العروضيون العرب أن يثبتوا أن العروض والموسيقى أخوان ، وأن الدليل الكاشف قوايين النظم بينما كان يستمع في البصرة لصوت مطرقة حداد وهم تسقط على السندان في اتساق ، ولكن المرء بحسب أن هذا كله إنما مر به في الحلم . ينال نظرة على الرموز الأوربية لوزن الرجز أو الطويل أو أى وزن آخر ، (١) :

يجب إذن أن يدرس العروض العربى من جديد على أسس من علمى الأصوات والموسيقى . ولكن هذا ليس كل شيء في تجديد العروض ، فإن المادة التى أقام عليها علماء العروض عليهم تحتاج أيضا إلى إعادة النظر . أن البناء النظرى للعروض الخليلى قد أدى إلى مخالفة الواقع من نواح كثيرة . فالدوائر التى ابتكرها الخليلى قد أدت إلى فروص نظرية عن الأوزان تخالف الواقع من حيث عدد التفاعيل في أحد عشر بحرا من ستة عشر ، (٢) وقد حاول العروضيون العرب حل هذا الاشكال — الذى خلقوه بأنفسهم — بأن قالوا إن هذه البحور الأجد عشر لا تستعمل الا مجزوءة . ولكن نصهم على ذلك ، وعلى أن بعض البحور التى يمكن استخراجها من الدوائر لم ينظم عليها العرب شعرا ، فهم ، على حسب تسميتهم ، « بحور مهمله » — كل ذلك لا يعنى أن ما أثبتوه من الأوزان كان مطابقا للواقع . فبينما يلاحظ احد الباحثين المحدثين ممن لا يمكن ان ينسبوا إلى التردد على قواعد العروض

(1)

Stanislas Cuyard . Théorie Nouvelle de la Metrique Arabe (Paris 1877 P. 37-8.

وقد ترجم هذا الكتاب أحد أبناء كلية الآداب بجامعة القاهرة ممن يحضرون للدراسات العليا ، وهو السيد المنجى السكبي من تونس . ونرجو أن ينشر قريبا .
(٢) مقالة عروض في دائرة المعارف الإسلامية .

التقليدى ان ولى العرويين بتعميم القواعد النظرية وطرد الشواذ قد دعاهم إلى اماتة كثير من الأوزان القديمة ، وتضييق دائرة الرخص في استعمال الزجاجات والعلل (٢) ، نجد باحثين آخرين يتبعون الأوزان الستة عشر بالاجزاء في الشعر القديم ، ويصلون إلى نتائج متشابهة : فثمة أوزان أربعة قيل فيها أكثر من أربعة أخماس ما أحصى من الشعر : وهى الطويل والكامل والوافر والبسيط . وثمة أوزان أربعة لم يقل فيها القدماء على إطلاق . وهى المضارع والمقتضب والمجتث والمتدارك ، ويستنتجون من ذلك أن هذه الأوزان الأربعة لم يكن لها وجود حقيقى ، ولكنها استخرجت استخراجا من دوائر الخليل . فشانها اذن شأن البحور المهمة . وقد تسأل : لماذا لم يعدها العرويون القدماء اذن بين هذه البحور ؟ ولماذا أثبتوها فى حين أسقطوا أوزانا أخرى ورد فيها شعر عن القدماء ، أن صح ما يقرره الفريق الأول من النقاد ؟ ونحن نقبل القولين معا ، ونرى إن صنيع العرويين فى الحالتين يتفق مع مناهجهم اللغوية العامة ، فهم ربما قبلوا الشاهد الواحد وجعلوه قاعدة إذا وجدوه ، أقيس ، أى أكثر انسجاما مع البناء النظرى الذى أقاموه ، وربما رفضوا أكثر من شاهد واحد أو تأولوه أو اعتبروه شاذا إذا لم يتفق مع ذلك البناء النظرى كان هذا شأنهم فى النحو واللغة ، فلا عجب إذا اتبعوه فى العروض أيضا ، فأسقطوا أوزانا وردت عن العرب لأنها لا تتفق مع قواعد النظرية ، وأثبتوا أوزانا أخرى تحملوا لها الشاهد أو اصطنعوه لأنها تتفق مع هذه القواعد . وبناء على ذلك يمكن القول إن العرويين القدماء أقاموا بناء فكريا بعيدا عن الزمان والمكان ، فلا هو يمثل أوزانا

(١) الدكتور عبد الله الطيب المجذوب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، القاهرة

١٩٥٥ م ٤ - ٥ .

العرب القدماء ، التي زادوا فيها ونقصوا منها ، ولا هو يمثل أوزان المحدثين التي أنكروها وأهملوها ، منذ استهجنوا خروج أبي العتاهية على الأوزان المعروفة ، إلى أن أخرجوا الموشحات من أشعار العرب .

لقد اهتم فرايتاج وجا كرب من المستشرقين باحضاء أوزان الشعر القديم ^(١) . وتابع إبراهيم أنيس ^(٢) الاتجاه نفسه فوصل إلى نتائج تشبه نتائجها بالنسبة إلى العصرين الجاهلي والإسلامي . ثم تتبع الأوزان في العصور الأدبية المختلفة ، فلاحظ أن البحور الكبرى لا تنزل عن مكانتها في العصر العباسي ، إلا أن مجزوءات بعض البحور تبدأ في الظهور بكثرة لم تعهد عند المتقدمين ، ولا تزال أهميتها تزداد حتى نجد شاعرا مثل بهاء الدين زهير في القرن السابع الهجري ينظم أكثر من ثلث شعره في المجزوءات . واهم النتائج التي وصلت إليها هذه الدراسة الرائدة هي ما يتعلق بتطور الأوزان في العصر الحديث ، ودور شوقي في هذا التطور . فقد نزل الطويل ، عن مكانته التي حافظ عليها منذ أقدم عصور الشعر العربي ، وحل «الكامل» محله ، واخترعت أوزان جديدة ، معظمها قصيرة ، ظهرت بوجه خاص في المسرحيات الشعرية . وإلى جانب هذه الملاحظات التي تمثل ظواهر عامة لمرحلة من مراحل الشعر العربي غير هينة الأثر ولا قصيرة الأمد ، نجد ملاحظات خاصة بدواوين شعراء معينين ، لعلمها تفتح بابا جديدا لدراسة الشخصيات الفنية لهؤلاء الشعراء بدلا من الدراسات الكثيرة التي توجه أكبر اهتمامها إلى دراسة حياة الشاعر أو تكوينه النفسي ، معتمدة على الحدس أكثر من اعتمادها على الدلائل الموضوعية .

(١) مقالة « عروض » في دائرة المعارف الإسلامية .

(٢) موسيقى الشعر - الفصل السادس « تطور الأوزان الشعرية » ص ١٨٤ - ٢٠٨

هذا تتبع التاريخي الاستقرائي يمثل جانبا هاما من الاتجاه الحديث إلى دراسة العروض العربي دراسة وصفية ، بدلا من الدراسة المعيارية الشائعة حتى اليوم ، فانه يصحح مادة العلم ويربطها بالواقع الزماني والمكاني ، وبذلك يصبح العروض الحديث ، حين يستخدم مفاهيم على الأصوات والموسيقى لرصد خصائص هذه المادة ، مطمئنا إلى أنه يعمل في مادة صحيحة ومتجانسة . هل أن تتبع التاريخي يشرف بنا أيضا على ذلك الحقل الواسع المشترك بين العروض من ناحية ، وبين تاريخ الأدب والنقد الأدبي من ناحية أخرى : حقل العلاقة بين الأوزان والمعاني . فبالرغم من أن التطور اللغوي حقيقة لا سبيل إلى إنكارها فان اللغة التي نظم بها الشعر العربي على مدى العصور لم تتغير في شيء من صفاتها الجوهرية كالأعراب وبناء الكلمات الخ . ، واذن فلا يمكن أن يكون التطور اللغوي تفسيرا سياسيا لتطور الأوزان الشعرية . فلم يبق إلا أن لتطور الأوزان الشعرية صلة ما بتغير الأفكار وفقا لتغير البيئة وتغير الحضارة . وهذه قضية ألم بها مؤرخو الأدب ولكنهم لم يقفوا عندها طويلا ، وكان لابد من دارس ذي اهتمام خاص بالعروض ليحاول استقصاء القول فيها . وهذا ما فعله الدكتور عبد الله الطيب المجذوب في كتابه « المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها » . فعلى الرغم من أن قضية « التطور » لا تعني هذا الباحث كثيرا ^(١) فانه جد معنى ببيان التناسب بين أوزان الشعر ومعانيه .

(١) على الرغم من اعتراض الدكتور عبد الله الطيب المجذوب على العروضيين القدماء لشدة دم في الرخص ، واهمالهم بعض أوزان المتقدمين ، كما سبق أن اشرنا ، فانه يرى أن تجديد الأوزان « قد فات وقته المناسب منذ القرن الثالث الهجري ، والاقدام على التجديد في الأوزان الآن معناه أن نحدث تغييرا جوهريا في ناحية جوهرية من فواحي اللغة العربية لازمتها أكثر من ستة عشر قرنا . وأحداث تغيير كهذا في لغة عريقة في القدم مليئة بالتقاليد المعتلة مطلب عزيز جدا محفلة ، أدخل في باب الأوهام والتخيلات منه في باب المقول والمقول » .
 اللهم الا أن تكون اللغة العربية بدعا بين اللغات .
 (المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ص ٢٧) .

فهو يقرر في مستهل حديثه عن « أوزان الشعر وموسيقاها » أن مراده « أن أحاول بقدر المستطاع تبين أنواع الشعر التي تناسب البحور المختلفة . وقد يقول قائل : ما معنى قولك هذا . أتعني أن أغراض الشعر المختلفة تتطلب بحورا بأعينها . وتنفر عن بحور بأعينها ، هذا عين الباطل ! السنان نجد مرآة في الطويل ، وآخر في البسيط وآخر في الملتزم ، وهلم جرا ؟ ألا يدل هذا على أن أي بحر من البحور يصلح أن ينظم فيه لأي غرض من الأغراض الشعرية ؟ وجوابي عن مثل هذا السؤال : بلى ، كما يبدو وتظهر ، ولكن كلا وألف كلا ، لو تأمل الناقد ودقق وتعمق . فاختلاف أوزان البحور نفسه ، معناه أن أغراضا مختلفة دعت إلى ذلك ، والا فقد كان أعنى بحر واحد ، ووزن واحد . وهل يتصور في المعقول أن يصلح بحر الطويل الأول للشعر المعبر عن الرقص والنقران والخفة . أو يظن من الممكن أن تصاغ كلمة الإخطل :
خف القطين فراحوا منك أو بكروا وأعجلتهم نوى في صرفها غير
في بحر الرجز المجزوء المنخبون . الذي منه قول شوقي :

يا عصفوت ما الخبير	فيسم اجتماعنا هنا
حضرتهما فيمن حضر	لا أدر تلك ضجة

ومن كابر في مثل هذا فأنما يغالط نفسه في الحقائق ، ويسومها طلب المحال (١) . ، على أن صاحب « المرشد » لا يستند في تمييزه بين الخصائص المعنوية للأوزان العربية إلى أي أساس موضوعي . ولا شك أنه تتبع في هذا الكتاب نماذج كثيرة من الشعر العربي قديمه وحديثه ، ولكنه لم يحاول أن

(١) المرشد ، ص ٧٤ - ٧٥

يخضع هذه النماذج لأي نوع من التحليل، بل اكتفى بإثبات انطباعه الخاص
 عن كل وزن، وتأييد هذا الانطباع ببعض الشواهد. ولا شك أن مثل هذا
 التلقى المباشر للشعر هو الأساس في تذوقه، لا يختلف الدارس في ذلك عن
 القارئ العادي، ولكن هذا التلقى يتأثر في كثير من الأحيان بظروف خاصة
 بالمتلقى أو بلحظة التلقى، وهنا تدخل الدراسة الموضوعية لتضيء الأحكام
 هذه الشوائب الخارجية وتجعلها صالحة لأن تفيد القارئ مزيداً من الراحة
 في الفهم والتذوق، بدلاً من أن تدفعه، عن طريق الإيحاء العكسي، إلى
 مشاركة الكاتب في آرائه الشخصية عن غير نقد، أو معارضته عن غير نقد
 كذلك. ومع أن احساس صاحب «المرشد» بالخصائص الموسيقية للأوزان
 صادق في معظم الأحيان، واهتمامه بمذاهب الشعراء بوجه عام، والمناسبات
 الخاصة ببعض النماذج بالذات، يجعله قريباً من روح الشعر، فإن تصويره
 لخصائص بعض الأوزان يحمل ذلك الطابع الشخصي حتى أن المرء ليدعش
 حين يرجع إلى ذوقه أو إلى قراءاته يستفتيها في صحة ما يقرؤه من أحكام.
 من ذلك يمكن تصويره بصورة المنكسر أو المفتي المنكسر (١)، والمنسرح
 من البحور القليلة الاستعمال، ولعله قد هجر لاختلاف موسيقاه عن جنس
 الموسيقى الشائعة في الأوزان الأخرى، وتقطيع العروضيين له يشعر بذلك،
 فالوزن المستعمل منه يتألف من أجزاء ثلاثة مختلفة «مستعملين مفعولات
 مفتعان». وقد لاحظ حازم القرطاجني (٢) أن فيه اضطراباً وتقللاً،
 وقال عنه إبراهيم أنيس «إننا حين نقرأ قصائده لا تسكاد نشعر بانسجام في
 موسيقاه، ويخيل إلينا أن الوزن مضطرب بعض الاضطراب». (٣) ومع

(١) «المرشد»، ص ١٨٨

(٢) «منهاج اليلقاء وسراج الأدباء»، لحازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب البخاخوجة

(تونس، ١٩٦٦) ص ٢٦٨ :

(٣) «موسيقى الشعر»، ص ٩٤ - ٩٦ :

ذلك فأنشأ نجاد أحدا وصفه بالتكسر والتخنت خير صاحب « المرشد » ،
والشراهد التي جاء بها في ذلك غير مقنعة ، لأن معظمها في الرثاء والهجاء .
وأن تحمل صلة بين هذين الفنين وبين الوصف الذي يخلعه على المنسرح . وعلى
قلة ما نظم من هذا اللون فقد ورد منه بعض الشعر الحماسي كهذه المقطوعة
التي يرويها أبو تمام « لرجل من حمير في وقعة كانت لبني عبد مناة وكلب
على حمير » :

من رأى يومنا ويوم بني التميم إذا التف ضيقه بدمه	لما داروا أن يومهم أشب
شدوا حيازيمهم على الله	كأنما الأسد في عريتهم
ونحن كالليل جاش في قتمه	لا يسلمون الغداة جارهم
حتى يزل الشراك عن قدمه	ولا يخيم اللقاء فارسهم
حتى يشق الصفوف من كرمه	ما برح التيم يعتزون وزرق الـ
خط تشفى السقيم من سقمه	حتى تولت جموع حمير والـ
سفل سريعا يهوى إلى أممه	وكم تركنا هناك من بطل
تسنى عليه الرياح في لممه	

وقد جئنا بالمقطوعة بتسامها حتى يتبين القارئ مقدار بعدها عن التكسر
والتخنت معنى وموسيقى . على أن المتنبي — وما أبعد عن مثل هذه الصفات !
— قد نظم في هذا البحر سبعة في المائة من شعره مقدرا بعدد الأبيات
حسب إحصاء الدكتور إبراهيم أنيس ، وهي نسبة عالية جدا بالقياس إلى
غيره من الشعراء وإلى ما نظم هو نفسه في الأوزان الشديدة الشيوع ، فهو
ربع ما نظمه في الطويل ونصف ما نظمه في الكامل .

ومن ذلك قصيدة من أوائل ما نظم :

أهـ لا بدار سـباك أغيدها أبـد ما بان عنك خردها
وقصيدة من أواخر ما نظم :

أزائر يا خيال أم عـائد أم عند مولاك أنى راقـد ؟

ويلاحظ في كلتا القصيدتين أن المتنبي يعتمد اظهار البداوة كأنما ليخلع على مدحه صلابة وشدة أسر . ولعل حازما القرطاجنى قد شعر بهذه الصفة في المنسرح حين استدرك بعد أن نعمته بالاضطراب والتقلقل فقال : « وان كان الكلام فيه جزلا » .

ومن يتبع كتاب « المرشد » يجد أمثلة أخرى من هذا التصنف .

وينبغي أن ينظر إلى كتابي « قضايا الشعر المعاصر » ، لتناك الملائكة و« قضية الشعر الجديد » ، للدكتور محمد النويهي على أنهما محاولتان في اتجاه دراسة العلاقة بين الأوزان والمعاني . ولا شك ان الكتابين — ولا سيما الأول منهما — قد تأثرا بالجدل المثار حول حركة الشعر الحر في ادبنا الحديث تأثرا باعد بينهما وبين المنهج العلمي السليم . وكتاب نازك الملائكة ^(١) لا يخرج في واقع امره عن ان يكون جمعا لعدد من المقالات نشرت على مدى بضع سنوات ، وان كانت قد قسمته ابوابا وفصولا ، فان الموضوع الواحد يعالج فيه مرة بعد مرة ، وتتكرر الأفكار وان تنوعت الأمثلة ، وفي مقابل ذلك تعرض بعض الموضوعات الرئيسية عرضا اوليا ثم تترك دون متابعة ، ومن هنا يجد القارى نفسه محاطا بضجيج معركة . لامتاعا لبحث علمي متصل الحلقات . ولعل اضعف فصول هذا الكتاب هي تلك التي عالجت الشعر الحر من الناحية العروضية ، وإذا كنا قد وجدنا من الدارمين

(١) قضايا الشعر المعاصر: الطبعة الاولى ، بيروت ١٩٦٢ .

المحدثين ، هربا ومستشرقين ، من حاولوا دراسة العروض العربى ، باعتبارها شكلا لغويا ، على أسس جديدة من الموسيقى وعلم الأصوات ، فإننا لا نجد فى كتاب نازك الملائكة أى جديد فى هذه الناحية ، بل لا نجد حتى للدراسات السابقة فى هذا الميدان ، ولا يخرج موقفها من العروض الخليل هن محاولة تطبيقه على الشعر الحر - وهى تسمى ذلك تطورا - متمسكة بوحدة الجزء أو التفعيلة - وتسميها التشكيلة - غير معترفة للشعر الحر إلا بحق واحد ، وهو إمكان التصرف فى عدد التفاعيل فى البيت أو السطر . ولكن الذى يحسب لها عند بحث الأسس الجديدة لدراسة العروض العربى هو أنها استطاعت فى الفصل الأول من كتابها أن توجه النظر إلى ما لطريقة النظم الحر من تأثير فى المعانى ؛ وأهم ما لاحظته من ذلك هو ظاهرة « التدفق » فى الشعر الحر . « فالبحور الستة عشر ذات الشطرين تقف عند نهاية الشطر الثانى من البيت وقفة صارمة لا مهرب منها ، فتنتهى الألفاظ وينتهى المعنى وتقوم حدود البيت واضحة فتميزه عن البيت التالى . أما الشعر الحر فإنه لا يمتلك أية وقفات ثابتة ، وإنما يترك فيه الشاعر حرا ليقف حيث يشاء . » وفى هذه الظاهرة يكمن ، فى رأى الأدبية الشاعرة ، جانب كبير من صعوبة الشعر الحر ، كما تكمن صلاحيته للشعر القصصى والدرامى .^(١) وتبع الشاعرة

(١) يفارك الناقد رجاء النقاش الشاعرة الأدبية فى الاعتقاد بأن الشعر الحر لا ينسخ الشكل التقليدى وإن كان قد أثبت أنه أكثر استيعابا لروح عصرنا من الشكل القديم . « على أن الفكرة التى كانت ترى أن الشكل الجديد معناه القضاء المطلق على الشكل القديم الشعرى ، هذه الفكرة لم تعد دقيقة ولا صائبة ، إن الشكل الجديد لا يمنع بقاء الشكل القديم ، بل إننا نجد أن القصيدة الجديدة تلجأ أحيانا إلى الاستعانة فى بنائها بالشكل القديم ، وهو يرى أن الشكل الجديد أنصب « للشخص » و « الحوار » والشكل القديم شديد »

الأدبية هذا الفصل الأول بفصل ثانٍ تحاول فيه الربط بين الخصائص الشكلية للشعر الحر وبين الظروف الاجتماعية التي نشأ فيها . ومع أنها تعنون هذا الفصل « الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر » ، وهو عنوان يوحي بأننا مقبلون على تحليل علمي للتغيرات الاجتماعية التي كان الشعر الحر ثمرة من ثمارها ، وهذا ما لا تنجح الكتابة في تقديمه ، ^(١) فإنها هلى كل حال قد استطاعت أن تشير إلى بعض نواحي الارتباط بين شكل الشعر الحر وبين ما اصطلاح بعض النقاد ومؤرخي الأدب على تسميته « بروح العصر » . وفي مقدمة هذه النواحي النزعة الواقعية التي تميز « الحركات المجددة » التي تبعث اليوم في حياتنا ، في مختلف المجالات ، وتنعكس على الشعر الحر في إهابه « أن يضع جهوداً في إقامة هياكل شعرية معقدة ، لها من الرصانة والهيبة أكثر مما يطيق » ، لا سيما وأن هذا الهيكل « حافل بالغنائية والتزويق والجمالية العالية » . ومن هذه النواحي أيضاً « الحنين إلى الاستقلال ، أو إثبات الفردية » ، الذي يدفع الشاعر الجديد إلى رفض القوالب الشعرية والبحث في أعماق نفسه عن خصائص تميزه عن أسلافه ، و « النفور من النموذج » ، « وأقصد بالنموذج إنحاذ شيء ما وحدة ثابتة وتكرارها بدلاً من

« المناسبة للفناء » ، فالغناء يتطلب قسماً طويلاً ، وهذا النفس الطويل يوفر بصورة رائعة في الشكل التقليدي الذي يحتفظ بوحدة البيت ، ووحدة الإيقاع ، ويعبر عن أفكاره مباشرة » (مقدمة ديوان « مدينة بلا قلب » لأحمد عبد المحلى حجازي ، ط . بيروت ١٩٥٩ ، ص ٤٦ - ٤٧) .

(١) يبدو أن نازك الملائكة لا تهتم اهتماماً صحيحاً بالتفسير الاجتماعي للأدب ، ولكنها لا ترى بأساً باستغلال هذا الاتجاه للدفع عن حركة الشعر الحر ، إذ تقول : « لأن ما يسمونه بدموية (الفن للعبادة) تستريح إلى مثل هذه الفكرة التي تجعل المجتمع هو الجذر الأساسي لكل حركة أدبية » ، ص ٤٠ .

تغييرها وتنويعها ، ، وهذا النفور سمة من سمات العصر ، الذى د يبحث عن الحرية ويريد أن يحطم القيود ويعيش ملء مجالاته الفكرية والروحية .

ولابد لنا ، فى مجال البحث عن تأثير الظروف الاجتماعية فى أشكال النظم ، وخاصة فيما يتعلق بالشعر الجديد ، من أن نشير إلى الدراسة القيمة التى قدم بها بدر الديب لديوان صلاح عبد الصبور الأول « الناس فى بلادى » .^(١) ويعبر بدر الديب « بالمصطلح الشعرى » عن وحدة الخصائص الفنية التى تميز الشعر فى عصر ما . فيتجنب بذلك خطأ الفصل بين « للقلب » و « التجربة » أو بين الشكل والمضمون . ويلاحظ أن الشعر العربى فى العصور القديمة كان ينظم ليلقى فى جمع ، ومن هنا غلب عليه نوع من الخطائية يستلزم « لونا من التنغيم السحرى الذى يخلق وحدة نغمية تجعل من الأيسر على الجمع المشترك فى التلقى أن يتذوق العمل الشعرى تذوقا جماعيا يتفق مع طبيعة انشائه ووظيفة الانشاء . ويوجد التنغيم السحرى مشاعر وانفعالات الجمع لأنه أقرب إلى وقع العمليات البيولوجية ، فالبحر المتكرر والثقافية الملزمة قوالب من الواقع يلتزمونها جميعا ، الشعار والمتلقون ، . ولكن الشعار المعاصر تأثر على المصطلح القديم لأن هذا المصطلح « يفرض موقفا من الواقع والذات لا يتفق مع التغيرات الاجتماعية الكبيرة التى حدثت فى عالمنا العربى ، . وكما أن النغم الشعرى قد يجذب تراثه فإنه قد يفرض أيضا هذا التراث ويقيد الشاعر فيه ، والشاعر المعاصر فى تحرره من المصطلح القديم يعبر عن ضيعة الوحدة الاجتماعية ، وضيفة مكانه فيها تبعاً لذلك . ثم

(١) الطبعة الأولى ١٩٥٧ .

هو في الوقت نفسه يصنع نغماً قادراً على جذب التراث الشعري الأوربي الذي ظل غريباً على شعرنا مدة طويلة .

والدكتور محمد النويهي يقيم كتابه « قضية الشعر الجديد » على فكرتين وردتا في مقال لاليوت عن موسيقى الشعر : الفكرة الأولى هي أن موسيقى الشعر يجب ألا تبتعد كثيراً عن اللغة العادية اليومية التي نستعملها ونسمعها . والفكرة الثانية هي أن الأشكال تحتاج إلى أن تحطم ويباد صنعها من جديد . والكتاب في مجموعه تطبيق لهاتين الفكرتين على شعرنا الجديد ، وما دمنا هنا بصدد بيان « الأسس » الجديدة التي قدمها الدارسون المحدثون للعروض ، فيجب أن نلاحظ أن الأساس القدي الذي يقدمه النويهي هو نفس الأساس الذي نجده في مقدمة بدر الديب لديوان صلاح عبد الصبور ، كما نجده في كتاب نازك الملائكة : أعني القول بتطور الأشكال الشعرية استجابة لتطور الحياة نفسها . إلا أن النويهي في كتابه هذا يذهب مذاهب متطرفة حول طبيعة العلاقة بين شكل الشعر ومضمونه ، كقوله أن مجرد جدة الشكل في الشعر الجديد ميزة تحسب له ؛ وحول الأساس الإيقاعي للشعر العربي ، كتنبئه بأن النبر لا الكم هو قاعدة شعر المستقبل إن أريد للشعر العربي تطور حقيقي . وسنناقش هذه الآراء في مواضعها . ولكننا نكتفي هنا بالإشارة إلى العيب الرئيسي الذي لحق هذا الكتاب ، كما لحق معظم ما كتب في السلوات الأخيرة حول الشعر الجديد والشعر القديم ، فأصاب كثيراً من أفكاره القيمة بالتشويه والعقم ، أعني إنحرافه عن النهج العلمي الصحيح ، منهج الملاحظة والمقارنة والاستقراء والرصد ، إلى أسلوب المناظرة والجدل ، أو النصع والتوجيه ؛ يقصد الكتاب إلى هذين الغرضين

قصدا صريحا^(١) وكأنه لا يرى أن البحث العلمي وحده هو الكفيل
بصلاح أمر الشعراء والنقد عندنا، كصلاح كل أمر آخر، ولو لم يدع
للبحث العلمي إلى إصلاح أو بوجه إلى تغيير.

حاولنا في الصفحات السابقة أن نحصر أهم الاتجاهات الحديثة في دراسة
للمروض العربي. ويمكننا أن تبين اتجاهين تتعدد الألوان تحت كل منهما :
اتجاها لغويا يقوم على معرفة خصائص الأصوات اللغوية، واتجاها نقديا
يحاول الربط بين الأشكال المروضية وبين ما تحمله من معان. وكلا
الاتجاهين يتطلع إلى الاستفادة من علم الموسيقى، وإن كانت حاجة
الاتجاه الأول إلى مثل هذه الاستفادة أمس وأعظم، لأن الأصوات اللغوية
لا تصبح لها قيمة مروضية إلا إذا انتظمت على أساس موسيقى، في حين أن
بحث العلاقة بين الأشكال الصوتية ومعانيها في الشعر لا يتطلب المقارنة
بالموسيقى إلا أن يكون ذلك على سبيل الاسترشاد بالقوانين الجمالية
المفتركة بينهما. وكلا الاتجاهين يحاول الاستعانة كذلك بشيء من تتبع
التاريخ لتطور موسيقى الشعر العربي. ولنا أن نتساءل الآن : ما الغرض
من هذه الدراسة الجديدة، أو هذا المشروع الجديد ؟

(١) « أما وقد عرفنا معظم كتابنا هذا في الدعوة القوية إلى إفضيتنا الأساسية وفي
محاولة منع قراء العربية أن يتقبلوا الشعر الجديد بيزيد من السماح وسعة النظرة
وتطوير الذوق الأدبي، فلعل شعراءنا لا يستنكرون علينا أن نتفق من هذا الكتاب بضع
صفحات في تحذيرهم من خطر حقيقى تعرض له من هم - باعتراف شعرائنا أنفسهم - أنضج
شاعرية وأكبر دربة على النهج التجديدي » (« قضية الشعر الجديد » - القاهرة ١٩٦٤)
١٣١ »

يجب أن نصر أولا على أنه مشروع وليس بدراسة ، وليس اختيارنا لهذه التسمية تواضعا ، ولا هو تهرب من شروط الدراسة العلمية ، ولكنه استجابة لما يتطلبه الموقف الحاضر في هذه الشعبة من البحث . لقد توقفت الدراسة العلمية فيما سمينا بالإتجاه اللغوي منذ عشرين سنة ، ولم يكن ما عمل في تلك الميدان أكثر من بداية صغيرة نجحت في هز النظرة القديمة إلى العروض على أنه علم مكتمل القواعد ثابت الأساس ، ولكنها لم تقم في مجال البحث المبتكر بأكثر من دراسات استطلاعية صغيرة ، ولم تحاول أن تناقش — ولا أن تعرض بشيء من الاستيفاء — نظريات المستشرقين في العروض العربي ، وإن كان من الواضح أنها استسهلت هذه النظريات ، وقدمت بدورها فروضا — يمكن بحث نسيبها من الجدة والأصالة — حول الموضوع نفسه . وجاءت حركة الشعر الجديد التي غيرت الشكل العروضي المؤلف فكانت الظاهرة الغريبة أن ما كتب حولها من الناحية العرضية قد اعتمد اعتمادا تاما — فيما عدا شذرات قليلة — على عروض الخليل ، ولم يشر إلى الدراسات الحديثة السابقة في علم العروض ، مع أن بعضها لم يخل من الطموح ، حتى ذهب مندور إلى حد التساؤل عن العناصر التي تكون الوزن ، وهلا يمكن أن تجتمع تلك العناصر في أوضاع ونصب أخرى ، فيكون من الممكن كتابة شعر على أوزان جديدة ، . بل إن إبراهيم أنيس ، في الطبقات الحديثة من « موسيقى الشعر » ، لم يتناول حركة الشعر الجديد إلا بعرض حين كاد يقتصر على تلخيص حجج أنصارها وخصومها ، وانتهى بتقرير قضايا أولية لا تزيدنا فهما بهذه الحركة ولا إدراكا لقيمتها ، كقولهِ إن القضية ... لا تسكاد تجاوز الشكل ، بل لا تسكاد

تجاوز ناحية منه ، فلا نرى خلافا بين الشعرين في كم المقاطع أو موضع النبر من الكلمات أو الإيقاع في الانشاد ، ، وقوله أخيرا : « فلنترك أصحاب الشعر الحر وشأنهم ينظمون كما تشاء أهواءهم ونزعائهم . فالحكم الفصل هو جمهور الشعر من الناس ، قرائهم وسامعيهم ^(١) » ، وسر هذا الانفصال العجيب بين الدراسات النظرية وبين النقد التطبيقي . وهو انفصال مفقور لكليهما - ما أشرنا إليه من توقف تلك الدراسات النظرية عند مرحلة بدائية . ويكفى شاهدا على ذلك قول الدكتور إبراهيم أنيس نفسه :

« أما هذا الإيقاع الذي لم يدرس حتى الآن دراسة كافية . ولم يشر إليه أهل العروض . ففى رأبى أنه العنصر الموسيقى الهام الذى يفرق بين توالى المقاطع حين يراد بها أن تكون نظاما ، وتواليها حين تكون فى النثر » ^(٢) .

وإذا كان « هذا الإيقاع » مفهوما غريبا حتى الآن فى دراسة العروض ، بحيث يخضع ، حتى فى قيمته ، لمجرد الرأى ، فليس بوسعنا أن نقول إننا قطعنا شوطا يذكر فى الدراسة العلمية للعروض الغربى .

وقد يقال : إن بعض ما كتب حول الشعر الجديد قد استخدم مفاهيم حديثة فى دراسة العروض ، واستغل فى ذلك بعض الدراسات السابقة ، كما استخدم النويهي مفهوم النبر مستفيدا من دراسة إبراهيم أنيس للنبر فى اللغة العربية فى كتابه « الأصوات اللغوية » . ولكن الأمر ليس أمرا

(١) موسيقى الشعر ، ط ٣ ، ص ٣٣٣ و ٣٤٤ .

(٢) موسيقى الشعر ، ص ٣٢٩ .

استخدام مفاهيم حديثة ، بل أن يكون لهذه المفاهيم قدر من الثقة العلمية .
واستخدام النويهي لمفهوم النبر ، في مجال الدفاع والمناظرة والاحتجاج ،
لا يعنى أن الدراسات العروضية العلمية قد التحمت التحاماً حقيقياً بالنقد
التطبيقي ، والدليل على ذلك هو أن الدكتور إبراهيم أنيس ، وهو المرجع الذى
اعتمد عليه صاحب « قضية الشعر الجديد » ، فى القول بنبرية هذا الشعر ،
لا يرى — بعد كل الحجج التى أوردت فى ذلك — أن ثمة « خلافاً بين
الشعرين فى كم المقاطع أو موضع النبر من الكلمات أو الایقاع فى
الانشاد » .

الغرض من هذا المشروع إذن هو مواصلة الدراسة العلمية للعروض
العربى من حيث توقفت : بتحديد المفاهيم الحديثة فى هذه الدراسة تحديداً
أكثر دقة . وعرض النظريات عرضاً أكثر استيفاءً ، ومناقشتها مناقشة
أكثر تفصيلاً . على أننا لا نتصور إمكان قيام دراسة عروضية حديثة بغير
أن يكون لها جانبها الجمالى الذى يصلها بالنقد . إن قواعد العروض يمكن
أن تلحق بالنحو . وتدرس على أنها جزء متمم له ، ولكن تعميق البحث
فى هذه القواعد لا يكون بتفصيل القواعد نفسها ، فان ذلك مدعاة للتعب
والعقم ، وإنما يكون بوضع هذه القواعد فى سياق أكبر منها ^(١) . ولهذا
فإن مشروعنا لا ينحصر فيما سميناه بالاتجاه اللغوى ، بل يشمل ، فى نفس
الوقت ، ما سميناه بالاتجاه النقدي ، أى البحث فى صلة الأوزان بالمعانى .

(١) لم تخف هذه الصفة من صفات علم العروض على القدماء ، فالسكاكى يقول : « ثم
لما مدتلك استقامة طبع وخدمت أنواعاً أخر اضلعت على أن هذا النوع أغنى علم العروض نوع
لذا أمت رددته إلى الاختصار أحتمله وإذا أنت حاولت الاطناب فيه امتد وكاد أن لا يقف عند
غاية قبوله من التصرف فيه نقصاناً وزيادة ، ما شاء الطبع المستقيم » ، مفتاح العلوم ، ط .
الادبية ، س ٢٩٦ . غير أن تصرفهم فيه كان غالباً نحو الاسراف العقيم .

وقد لاحظنا أن الدراسات الحديثة في هذا الاتجاه مالت إلى الأحكام الذاتية عند بعض الباحثين ، واكتفت بالأحكام العامة عند آخرين . فسيبيلنا في هذا القسم من البحث إذن هو سيبيلنا في القسم الأول : مزيد من تحديد المفاهيم ، وتفصيل الأحكام ، نأمل في ورائهما أن تتصل أسباب الدراسة الفعوية ، فيكونا وحدة نظرية .

ولعل القارئ يلاحظ أننا قد استخدمنا في التعبير عن أغراض هذه الدراسة الفاظاً نسبية كقولنا أكثر كذا ، ومزيداً من كذا . ذلك أن هذه الدراسة ، كما سبق أن نبهنا ، لا تحاول شيئاً أكثر من إعادة وضع مشكلة العروض العربي وضعاً علمياً . وهي لا تقدم نظرية جديدة ، ولكنها تحاول أن تفحص النظريات التي قدمت . والأسئلة التي تثيرها أكثر جداً من الأسئلة التي تجيب عنها . ومع ذلك فإننا نأمل أن تؤدي الفصول التالية إلى إثبات شيء واحد : وهو أن الدراسة العلمية للعروض العربي مهما تكن ناقصة فإنها تستطيع في النهاية أن تعد التطبيق بأسلم الأدوات وأكثرها فعالية .

الفصل الثاني

المدخل اللغوى

إلى دراسة العروض

الأساس اللغوى الذى أقام عليه التحليل عروضه بسيط جدا ، وهو التمييز بين الحركة والسكون ، ولكنها بساطة خادعة . فأننا إذا شرحنا فى تتبع النظام الذى تجرى عليه الأوزان المختلفة من حيث تعاقب الحركات والسكنات طالعنا أشكال بالغة التعقيد ، ولذلك فقد ضبطت هذه الأشكال بكلمات مشتقة من حروف « فعل » المستخدمة فى الميزان الصرفى ، وهذه هى التفاعيل . فالتفاعيل لا تعدو فى واقع الأمر أن تكون تصويرا للنظام العروضى ، لا تحليلا له . ولأن صورة التفعيلة نفسها لا تزال تبدو معقدة فقد قسمت إلى وحدات أصغر منها ، وأكبر من الحروف المفردة ، وهذه هى الأسباب والأوتاد .^(١) وهكذا أمكن أن يضبط بحر الرجز مثلا على

(١) لا نغنى بترتيب أسس العروض على هذا النحو : الحركات والسكنات ، فالتفاعيل ، فأجزاء التفاعيل ، إن بناء العروض العربى ، الذى يقضى إلى التحليل وحدة كل الفصل فيه ، قد سار تاريخيا على هذا النحو . فمن الجائز ألا تكون مبادئ العروض قد تطلعت ، تاريخيا ، على هذا النحو . من الجائز مثلا أن يكون التحليل قد بدأ بفكرة الأسباب والاحتقاد ، فالدوائر ، وانتهى إلى التفاعيل والبحور . ولكن الترتيب الذى تصورناه بدا لنا أقرب إلى الصديق النفسى ، أيا كان حظه من الصديق التاريخى .

وزن يستفعلن ، ثم أن تتصور هذه الوحدة الوزنية على أنها مكونة من سبعين خفيفين ووتد مجموع ، وأن يضبط بحر الوافر على مفاعلتين ، وتحال هذه الوحدة إلى وتد مجموع فسبب ثقیل فسبب خفيف . ولا شك أن هذا التحليل قد تبعه أو سار معه استقراء واسع لأوزان الشعر الذى أثر عن فصحاء العرب إلى وقت الخليل ، أى إلى أواخر القرن الثانى الهجرى . واكن لا شك أيضاً أن هذا الاستقراء لم يكن هو الحكم الوحيد فى إثبات ما أثبتت من الأوزان وأهمال ما أهمل . وهكذا يمكننا أن نقول بلا حرج إن العروض قد أثر فى شكل الشعر العربى الذى كان يمر فى تلك الفترة بمرحلة الجمع والتدوين ، ولم يكن مجرد تسجيل لهذا الشكل .

إن أكثر من اثنى عشر قرناً تقوم بيننا وبين ذلك العهد ، جعلت الكثيرين منا ينظرون إلى عروض الخليل كما لو كان جزءاً من اللغة نفسها ، لا وسيلة نظرية لضبط تراثها الشعرى . ولا شك أن لتلك الحقبة البعيدة ميزة وهى أنها شهدت أول تقنين للمحضارة العربية فى جوانبها المختلفة ، من أدب ولغة وفلسفة وتشريع وسياسة ، فاستعان كل جانب من هذه الجوانب بسأرها . وملاّت بمجموعها فراغاً حضارياً أصبح من العسير بعد ذلك زحزحتها عنه . والكننا إذا استعنا بحاستنا التاريخية لم يتعذر علينا تصور نظام من تلك النظم فى نشأته وتكوينه متأثراً بملايسات فكرية ومادية معينة . فى مرحلة معينة من مراحل التطور . ولا بدع إذا نظرنا بعد ذلك إلى تلك النظم فى ضوء الملايسات الفكرية والمادية لمرحلة أخرى من مراحل التطور . وهى المرحلة التى نعيش فيها . اننا بحاجة إلى عرض العروض

الخلايل نفسه على استقراء جديد للشعر القديم ، وهذه العملية أشبه بنقد داخلي لعلم العروض التقليدى . تكشف مقدار ما فيه من رصد للوقائع ، ومقدار ما فيه من أوضاع قياسية .

على أن الدراسات الحديثة فى علم العروض لم تكن كثيرا بهذه المراجعة ، إلا ما سبقت الإشارة إليه من تتبع دوران البحور المختلفة فى الشعر القديم على وجه الخصوص . لقد نظرت هذه الدراسات إلى الأجزاء التى ردت إليها التفاعيل — وهى الأسباب والأوتاد — فوجدتها غير صالحة لتحليل الأصوات اللغوية ، ونستطيع بأيسر النظر أن نتبين حقيقة ذلك : فعل أى أساس يعد السبب الثقيل جزءا ، وهو فى واقع الأمر مكون من جزءين متساويين (حرفين متحركين) ؟ وعلى أى أساس يعد الوتد جزءا ، وهو سبب خفيف زيد فى أوله أو آخره حرف متحرك ؟ ثم كيف يمكن أن تعد الأسباب والأوتاد أجزاء ونحن لانقدر أن نحلل إليها كلمة مثل « إليه ، أو « امتد ، أو « استقام ، ؟

لا جرم تحول الدارسون المحدثون إلى « المقاطع » ورأوا أن هذه الوحدات المستعملة فى تحليل الأصوات اللغوية ، على اختلاف اللغات ، هى أصح ما تنقسم إليه التفاعيل ، وقد هيا لهم اعتبار المقاطع أساس الأوزان العربية وضعا جديدا للعروض العربى يكشف عما فيه من مراعاة السبب ، ولم يكن التقسيم إلى أسباب وأوتاد أو إلى متحركات وسواكن قادرا على كشف هذه السبب ، التى لا تقوم أوزان الشعر ، فى أى لغة من اللغات ، بغيرها . ودعاهم ذلك إلى النظر فى طبيعة العروض العربى ، أى طبيعة تلك

السبب ، إذا قيست بما يوجد في أعاريض اللغات الأخرى . فأشاروا إلى
تقسيم علماء اللغة الأوربيين للأعاريض إلى كمية ونبرية ومقطعية ، ليسألوا
بعد ذلك : تحت أى قسم من هذه الأقسام يقع العروض العربى ؟

وقد آثرنا ، قبل أن نعرض لأجوبتهم عن هذا السؤال ، أن نقدم شرحاً
موجزاً دقيقاً لأنواع الأعاريض ، نترجمه عن أحد كبار اللغويين المحدثين ،
ادورد ساير . يقول ساير :

« لعله لا يوجد ما يدل على استناد الأدب من حيث شكله إلى اللغة ،
أكثر من الجانب العروضى للشعر . لقد كان للنظم الكمى مناسباً كل المناسبة
للاغريق ، لا لأن الشعر نشأ مرتبطاً بالغناء والرقص فقط ، بل لأن تعاقب
المقاطع الطويلة والقصيرة كان حقيقة حية في الاستعمال اليومي للغة ، فنبغات
العلو (fonal accents) ، التى لم تكن الشدة (stress) إلا ظاهرة ثانوية
لها ، قد ساعدت على إعطاء المقطع خاصيته الكمية . »^(١) وعندما انتقلت
الأوزان الاغريقية إلى النظم اللاتينى لم يلتجئ عن ذلك عناء كبير ، فان اللغة
اللاتينية أيضاً كانت تتميز بأحاساس دقيق بالفروق الكمية . على أن النبر

(١) هنا مجموعة من المصطلحات الصوتية يحسن أن يتنبه القارئ لها منذ البدء ، وإن
كنا سنعرض لها بالمرح المفصل في الفصول التالية . فالنبر نوعان : نبر علو (tonal accent)
وهذا يكون برفع درجة الصوت ، كما يلاحظ في الاستفهام والتعجب ، ونبر شدة (stress)
ويكون ببذل مزيد من الجهد ، من الرثين أو الحنجرة أو منهما معاً ، عند النطق بالمقطع ، وكثيراً
ما تطلق كلمة النبر ويراد بها هذا النوع الثانى دون الأول . وهنا يربط ساير بين نبر العلو
وبين طول المقطع ، وجوباً ينكر ذلك ، ويرى أن الطول إنما ينشأ من نبر الهدء ، ويفسر الخطأ
الشائع - في زعمه - . بإجماع نبر الشدة ونبر العلو في معظم الأحيان (op cit. , p. 14-8)
وربما استعملت كلمة الارتكاز ictus للدولة على نبر الشدة في الاصوات اللغوية عامة ، وإن كان
الأشهر تخصيصها بالنبر في النظم دون غيره .

اللاتيني كان أميل إلى الشدة من النبر اليوناني ، ولذلك فمن الأرجح أن الأوزان الكمية الخالصة التي صيغت على نسق الأوزان اليونانية بدت مصنعة أكثر مما كانت في لغتها الأصلية . وكان الفشل دائما حليف محاولة صب النظم الانجليزي في قوالب لائدية ويونانية . فالأساس الفعال في الانجليزية ليس السك بل الشدة ، أو تعاقب المقاطع المنبورة وغير المنبورة . وهذه الحقيقة تجعل للنظم الانجليزي طابعا مختلفا كل الاختلاف ، وقد حددت تطور أشكاله الشعرية ، ولا يزال تطور الأشكال الجديدة راجعا إليها . ولا يعد ضغط الشدة ولا كم المقطع عاملا نفسيا قويا في حركية اللغة الفرنسية . فالمقطع له رنين ذاتي عظيم ولا يختلف اختلافا ملموسا من حيث السك والشدة . فالعروض الكمي أو النبري يكون صناعيا في الفرنسية كما يكون العرض النبري صناعيا في اليونانية أو العروض الكمي أو المقطعي الخالص صناعيا في الانجليزية . فلم يكن بد للعروض الفرنسي من أن يقوم على أساس مجموعات من المقاطع تؤلف وحدات . ولم يكن بد من قبول جناس حروف اللين (assonance) ثم القافية اذ وجد أنها وسيلة تو شك أن تكون ضرورة لإبراز أو تقسيم الحركة التي لا قوام لها للمقاطع الرنانة . وقد رحبت الانجليزية بالقافية التي جاءت من الفرنسية ، ولكن الانجليزية لم تكن في حاجة حقيقية للقافية لإقامة إيقاعها . ومن ثم بقيت القافية دائما خاضعة خضوعا شديدا للنبر stress بوصفها حلية ؛ وكثيرا ما استغنى عنها . وليس من قبيل المصادفات النفسية أن القافية دخلت الانجليزية متأخرة عن الفرنسية ، وأنها تأخرت الانجليزية مبكرة أكثر من الفرنسية . وقد تطور النظم الصيني بطريقة تشبه إلى حد كبير تطور النظم الفرنسي . فالمقطع في الصينية وحدة على قدر من التكامل والرنين

يزيد حتى على ما للفرنسية من ذلك ، في حين أن الكم والنبر stress أقل ثباتاً من أن يشكل أساس نظام عروضى . ولذا فإن مجموعات المقاطع — أى عدد المقاطع فى كل وحدة إيقاعية — يكون مع القافية اثنين من العوامل المنظمة للعروض الصينى . والعامل الثالث هو تعاقب المقاطع ذات النغمة (tone) المستوية والمقاطع ذات النغمة المعدلة (بارتفاع أو انخفاض) ، وهو عامل خاص باللغة الصينية .

« والخلاصة أن النظم اللاتينى واليونانى يعتمد على مبدأ التقابل الكمى ، والنظم الانجليزى على مبدأ التقابل النبرى ، والنظم الفرنسى على مبدأ العدد والترجيع (echo) ، والنظم الفرنسى على مبادئ العدد والترجيع وتقابل الدرجات (Pitches) وكل نظام من هذه النظم الإيقاعية ينبع من العادة الحركية غير الواعية فى اللغة ، صادرة من شفاء الشعب . ادرس بمنية النظام الصوتى للغة ما ، وعلى الخصوص صفاته الحركية ، تعرف أى نوع من النظم قد أوجدت ، أو كان ينبغى أن توجد ، وستوجد يوماً من الأيام ، إن كان التاريخ قد لعب بنفسيتها بعض الألاعيب ، (١) .

يعرض كل من مندور وإبراهيم أنيس هذا التقسيم لأنواع الأعاريض فى اجمال (٢) ثم يتساءلان : أين يقع الشعر العربى من هذه الأقسام ؟ أمام مندور فيجزم أولاً بأن الشعر العربى ليس شعراً كمياً (كال يونانى واللاتينى) وإنما هو

(١) Edward Sapir Language (Harvest Books, New York)

p. 228 - 230

(٢) محمد مندور ، فى الميزان الجديد ، ط ٢ ، القاهرة ، ص ١٨٣ - ١٨٧ إبراهيم

اليس : موسيقى ، ص ١١٩ - ١٥٠ .

شعر ارتكازي ، فهو أقرب إلى الشعر الانجليزي والألماني .^(١) ولكنه يعود فيعدل رأيه هذا بعض التعديل . فبعد أن يقدم نظرية في الوزن والإيقاع والعلاقة بينهما - نرجى مناقشتها إلى الفصل التالي الذي نخصه للمدخل الموسيقي إلى دراسة العروض ، فهي به أليق - يتساءل مرة ثانية :

« ولكن هل ينتج عن ذلك أن الشعر الغربي شعر ارتكازي ، بمعنى أن مقاطعه تتميز بأنها تحمل ارتكاز ضغط أو لا تحمله ؟ والجواب أيضا بالنفي ، فالمقاطع العربية كما تحمل الارتكاز تتميز بالكم كذلك ، وإذن فالشعر العربي يجمع بين الكم والارتكاز ، وربما كان هذا سبب تعقد أوزانه^(٢) .

أما إبراهيم أنيس فيرى - مع مندور - أن الأساس الكمي لا يستقل باعطاء الشعر الغربي موسيقاه التي تميزه عن النثر ، بل لابد معه من عامل آخر . ولكن العامل الذي يضيفه ليس الارتكاز كما يقول مندور ، بل « نغمة موسيقية خاصة ، يراعيها ملشد الشعر ، ويدل عليها أنيس بالاصلاح الانجليزي intonation^(٣) . وقد ترجم هذا الاصطلاح في موضع آخر^(٤) « موسيقى الكلام » ، وعرفه بأنه اختلاف درجات الصوت في المقاطع والكلمات . أي أنه هو نفس العامل الذي رأينا سابقا يتخذ اللغة الصيلية نموذجا له .

ولابد قبل النظر في هذين الثفرضين من تعريف موجز ببعض الخصائص

(١) محمد مندور ، الشعر العربي ، م . ك . ١٠ ، ١٩٤٣ ، ص ١٤٥ .

(٢) محمد مندور : في الميزان الجديد ، ص ١٩٣ .

(٣) موسيقى الشعر ، ص ١٥١ .

(٤) إبراهيم أنيس : الاصوات اللغوية ؛ ط ١ ؛ ص ١٠٣ .

الطبيعية للصوت . فالأصوات تختلف من ثلاث جهات : من جهة شدتها ، ودرجتها ، ونوعها . وهذه الأنواع الثلاثة من الاختلاف أساس جسمي في عمل الآلات المصوتة إذا كانت الأصوات صادرة عن آلات ، أو في عمل الوترين الصوتيين في الحنجرة مع سائر الأجهزة الصوتية المساعدة إذا كان الصوت بشريا . فالتموجات الهوائية الصادرة عن هذه الأجهزة تختلف من حيث سعتها (أى تباعد قمة الموجة وقاعها) ومن حيث قصر الموجات (أو تقارب بعضها من بعض) ومن حيث شكل الموجة (إما استواء خطوطها وإما انطواؤها على ما يشبه موجات صغيرة في داخلها) . فعلى قدر سعة الموجة تكون شدة الصوت ، ويتبع ذلك استمراره مدة أطول من الزمن إن لم يعيقه هائق . وعلى قدر قصر الموجات أو تقاربها (ويعبر عن ذلك عادة بعدد الموجات في الثانية) تكون حدة الصوت أو غلظته . وعلى حسب غنى الموجة بالموجات الداخلية تكون تلك الصفة المميزة للأصوات الموسيقية عن الأصوات غير الموسيقية . المشابهة لها في الدرجة والشدة ، والتي يمكننا أن نعبر عنها بتراء الصوت الموسيقى ، ونحسها في امتلاء الصوت الموسيقى بنغمت ثانوية تدسج معه ، أى أن بينها وبينه علاقه ندركها بالأذن ، ويمكن أن نعبر عنها بالقياس .

وشدة الصوت هي التي تصاحب ما يسميه اللغويون بالنبر stress أو accent ويظهر النبر في الشعر فيسمى « ارتسكازا ، ictus » وبذلك تتميز بعض المقاطع عن بعض بالشدّة أو اللين (الارتفاع أو الانخفاض) ويكون ذلك ناشئا عن احتشاد الجهاز الصوتي عند اخراج بعض المقاطع بدون بعض . أما درجة الصوت فيرتب على اختلافها اختلاف المقاطع حدة وغلظا (ويعبر عن

ذلك أيضا في الاصطلاح الموسيقي بالارتفاع والانخفاض ، ولذلك يجب أن
نحترس من الخلط في معنى الشدة ومعنى الدرجة ، الذي يمكن أن يلبس من
اشتراك المعنى في لفظي الارتفاع والانخفاض ، بين الاصطلاح العلمي وبين
العرف العام) . وكما تتفاوت شدة الصوت في المقاطع المختلفة ، تتفاوت درجته
كذلك فتكون بعض المقاطع أكثر حدة من بعض ، ومعنى ذلك ، بالاصطلاح
الموسيقي ، أن المتكلم حتى في حديثه العادي يتنقل بين عدد من درجات
السلم الموسيقي . وهذا التنقل أو التنعيم هو ما سماه ابراهيم أنيس « موسيقى
الكلام » ، في محاولة لترجمة المصطلح الانجليزي intonation .

ولا تخلو لغة من نبر ، كما لا تخلو لغة من تنعيم (وبديهي أيضا أن المقاطع
في أي لغة لا بد أن تستغرق كما من الزمن في النطق بها) . فالتنعيم يساعد على
إظهار حالات التكلم ، من اخبار أو استفهام أو تعجب الخ ، والنبر يساعد
على إبراز ما يعتبر المتكلم أنه الجزء الأهم في الكلمة أو الجملة . بل إن النبر
بنوعيه نبر العلو ونبر الشدة — له صلة بطول المقطع . نتيين ذلك بوضوح
في جملة واحدة من النص الذي نقلناه عن ساير ، وهي قوله عن العروض
اليوناني : « فنبرات العلو ، التي لم تكن الشدة الا ظاهرة ثانوية لها ، قد
ساعدت على اعطاء المقطع خاصيته الكمية » . ويقول كاتب مقال Rhythm
في دائرة المعارف البريطانية : « من المرجح أنه في لغة كمية كاللغة اليونانية كان
وضوح النبر (كما هي الحال في الفرنسية الحديثة) أقل جدا منه في الانجليزية
مثلا ، واسكن من الخطأ أن تصور انعدامه ، كما أنه خطأ مقابل أن تصور أن
الحكم لا اعتبار له في الانجليزية ، وإن كانت السيادة للنبر بغير شك » .

واذن فنروض أي لغة من اللغات يبنى على الصفة الأبرز ، أو الخاصة

الغالبة ، في مقاطعها ، وإن لم تكن هذه الصفة الغالبة منفصلة عن مجموعة من
 الصفات الأخرى ، ولكنها تتميز بكونها أساسية في حركية ، اللغة ، كما
 يعبر ساير ، والصفات الأخرى عرضية . إن النبر بنوعيه يدعو إلى اطلالة
 المقاطع ، ولكنه يصبح هو الأساس الذى لا بد منه للعروض ، بدلا من كم
 المقاطع (الذى يجب اعتباره الأساس الأليق من الناحية النظرية ، لأن الوزن
 الشعرى ليس الا قسما من الايقاع ، والايقاع عبارة عن نسب زمنية ، كما
 سنرى في الفصل التالى) تحت تأثير عاملين : أو لها أن يصبح النبر صفة
 جوهرية في الكلمة ، بمعنى أن الكلمة تفقد شخصيتها أى تفقد معناها ، إذا لم
 يراع في نطقها النبر الصحيح ، أو يتغير معناها إذا تغير موضع النبر . والعامل
 الثانى أن يفارق النبر طول المقطع (مها تكن أسباب ذلك ، فهذا لا يعنيننا
 الآن) فيوجد في الكلمة مقطع قصير منبور ، ومقطع طويل غير منبور ،
 وتكرر هذه الظاهرة بكثرة تحتم اختيار احدى الخاصتين ، ولا بد أن تكون
 هى النبر نتيجة للعامل الأول . وقد توافر كلا العاملين في اللغة الانجليزية .
 فالنبر هو الظاهرة الأساسية التى تشخص نطق المتكلمين باللغة الانجليزية .
 ونحن نعرف أن كلمات اللغة الانجليزية تؤلف مجموعات لكل منها نظام نبرى
 محدد ، فمنها ما يقع النبر فيه على أول الكلمة (وهى أكبر المجموعات) ، ومنها
 ما يقع النبر فيها على آخر الكلمة ، ومنها ما يقع على مقطع متوسط بينها .
 وكثيرا ما تفرق الانجليزية بين الاسم والفعل أو بين الصفة والفعل بتغيير
 موضع النبر فقط ، كما فى import (بالنبر على المقطع الأول) اسما لما يستورد ،
 import (بالنبر على المقطع الأخير) فعلا للاستيراد ؛ و upstart (بالنبر
 على المقطع الأول) وصفا لمحدث النعمة أو الهجد ، و upstart (بالنبر على

المقطع الأخير) فعلا بمعنى النهوض . وأما عن مفارقة النبر لطول المقطع فيمكن للتثبت من ذلك أن نرجع إلى معجم من المعاجم الانجليزية التي تبين طريقة النطق . فسوف نلاحظ أن علامة النبر في كثير من الحالات — إن لم يكن في معظمها — لا تجمع مع علامة الطول فوق مقطع واحد . ويجب ألا ننسى مع ذلك أن طول المقطع وقصره في الإنجليزية ليس لهما كم ثابت ، أى أن التفاوت بين كم كل من المقاطع الطويلة والقصيرة في الكلمات المختلفة ، وبين الناطقين المختلفين ، أوسع بكثير وأدنى ألا يلاحظ من التفاوت في شدة النبر .

إذا اتضحت هذه المبادئ فلنعد إلى العروض العربية لنسأل مندورا: على أى أساس حكم بأن هذا العروض ارتكازى مرة ، وارتكازى كمى مرة أخرى ؟ إذا سلمنا بأن هذا العروض كان عروضاً طبيعياً ، للغة العربية ، ويجب أن نسلم بذلك ، فقد نشأ في عصر طبيعي — فلا بد أن يكون النبر ، دون الطول ، أو قبل الطول ، أو معه إذا آثرنا أن نأخذ مأخذاً مقتصداً أشد دعوى مندور اقتصاداً ، سمة جوهرية لنطق المقاطع العربية ، وعاملاً حركياً في نمو مفرداتها . ويجب أن يثبت لنا ذلك بالبحث العلمى في أصوات اللغات العربية . فهل ثبت ذلك عند مندور ؟

إنه يقول : « إن الارتكاز في اللغة العربية موضوع شاق لا يزال في حاجة إلى البحث » ، ويضيف بشئ من الرضى عن النفس : « ونحن لا نظن أن المستشرقين يستطيعون بحشه ، لأن معرفتهم باللغة مهما اتسعت لا يمكن أن تصل إلى الاحساس بمسائل موسيقية لغوية دقيقة كهذه » . هذا مع أن

متدورا لا يمكن أن يجهل أن الارتكاز يصور تصويرا فو توغرافيا في معامل الصوتيات ، إن صح أن تميزه بالاذن هو حقا مسألة موسيقية لغوية دقيقة . وعلى كل حال فإن متدورا لا يبحث الارتكاز أو النبر في اللغة العربية ، بل يقفز رأسا إلى بحث الارتكاز الشعري ، وقد ظهر مما سبق أن الثاني منها لا يثبت الا إذا ثبت الأول .

هلى أنا نجد بحثين عن الارتكاز في اللغة العربية . أقدمهما لمستشرق فرنسى وهو ستانسلالاس جويار الذى تقدمت الإشارة إلى كتابه ، نظرية جديدة في العروض العربية ، والثانى للغوى مصرى وهو الدكتور ابراهيم أنيس ، وقد أورده فى كتابه . الأصوات اللغوية ، . فلنلخص نتائج البحثين عسى أن يكون فيهما ما يوضح قيمة هذه الظاهرة فى اللغة العربية . ونبدأ بالبحث الأول :

نلاحظ أولا أن جويار فى تحليله للكلمات إلى مقاطع يخالف جمهور المستشرقين — واغويننا المحدثين أيضا — الذى يقسمون المقاطع إلى ثلاثة انواع : قصير وهو الحرف الساكن consonant المتلو بحركة مثل اللام والكاف حرفى جر ، ومتوسط وهو الساكن المتلو بحركة فساكن آخر مثل قد ، أو بحرف مد مثل ما ولا ، وطويل وهو الساكن المتلو بحركة فساكنين مثل بحر ، أو بمد فساكن مثل نار . فعند جويار أن المقطع هو أصغر وحدة ينقسم اليها الكلام المنطوق ، وكل نطق يتكون بالضرورة من صامت (ساكن) consonne يتبعه صائت voyelle والسكون فى اللغة العربية يعتبر عند جويار صائتا مكتوما ويسميه الرنين الفمى *resonance*

buccato . وبناء على ذلك فإن المقاطع العربية عنده تساوى الحروف العربية ، أى أنه يعتبر الكتابة العربية كتابة مقطعية . وهو يعد حرف اللين مقطعا ساكنا . ويتفق فى ذلك كله مع اللغويين العرب ، ولا يخالفهم الا فى اعتباره أن بعض المقاطع المتحركة يقع عليها نبر فتصبح مقاطع طويلة ، أى أنه يرى أن المقاطع المتحركة غير متساوية الطول ، فمنها الطويل وهو المنبور ، ومنها القصير وهو غير المنبور . وعند جويار أن الكتابة العربية أهملت هذا الفرق ، وأثبتت حروف المد فحسب ، وهى فى الحقيقة مقاطع ساكنة ، تلتحم بالمقطع المنبور (الطويل) قبلها مكونة معه مقطعا زائدا الطول^(١).

ثم نلاحظ ثانيا أن تحديد جويار لمواقع النبر فى الكلمات العربية لم يتم على استقرار هذه الكلمات وتسجيل لكيفية النطق بها ؛ وإنما قام على تحديده لمواقع النبر فى التفاعيل ، وهو تحديد أقامه على تصور معين لا يقياس الشرع العربى ، كما سنبين فى الفصل التالى .

والبك قواعد النبر التى استخرجها بقياس كلمات اللغة على التفاعيل :

- ١ - الكلمات المكونة من مقطع متحرك واحد ، مثل و ، ف ، ل ، لا يقع عليها بمفردها نبر ، فإذا اتصلت بكلمة أخرى عدت جزءا منها .
- ٢ - الكلمات المكونة من مقطعين متحركين مثل هو ، لك ، أو من متحرك ساكن مثل ال ، ما ، من ، يقطع عليها نبر قوى على المقطع الأول .
- ٣ - الكلمات المكونة من مقطعين متحركين وساكن ، مثل : كما ، لكم ،

(١) Op. cit, p. 106-7

غزا ، مضى ، أو من متحركين وساكنين مثل : أقل ، يقع عليه نبر
على المقطع قبل الأخير .

٤ - الكلمات المكونة من ثلاثة مقاطع أو أربعة ، والمختومة بمقطع متحرك
يقع عليها نبر قوى على المقطع الثالث من الآخر ، فإن كان هذا ساكنا
وقع النبر القسوى على المقطع الرابع من الآخر مثل : ضرب ،
ثم ، يضرب ، يقول . حيث يقع النبر على الضاد والياء والقاف ،
على الترتيب .

٥ - الكلمات المكونة من خمسة مقاطع فأكثر ، والمختومة بمقطع
متحرك ، يقع عليه نبر ثانوى على المقطع الثالث من الآخر ، فإن كان
ساكنا فعلى المقطع الرابع من الآخر ، ثم يعامل المقطع الذى وقع
عليه النبر الثانوى كما لو كان مقطعا خيرا لكلمة جديدة ، ويوضع النبر
القوى على المقطع الثالث من آخر هذه الكلمة الجديدة ، فإذا كان هذا
ساكنا فعلى المقطع المتحرك الذى يسبقه . مثل : فضلاء (نبر قوى
على الفاء ونبر ثانوى على اللام الممدودة) يضربون (نبر قوى على الياء
ونبر ثانوى على الباء الممدودة) ، ضربتن (نبر قوى على الزاء ونبر
ثانوى على التاء) .

ولكى يقع على الكلمة فى هذا القسم نبران يجب أن يسبق النبر
الثانوى بحرفين على الأقل . مثال ذلك أن كلمة منازل ، لا يقع عليها
الانبر قوى على النون المتبوعة بالذ ، لأن المقطع دن ، لم يسبق
الا بمقطع واحد .

٦ - الكلمات المختومة بساكن (أو بساكنين في حالة الوقف) لا ينظر فيها إلى الساكن الأخير أو الساكنين الأخيرين ، ويوضع النبر القوي وفقا للقاعدة رقم ٤ .

٧ - في هذه الكلمات نفسها يوضع النبر الثانوي على المتحرك الذي يسبق الساكن الأخير أو الساكنين الأخيرين .

أمثلة لهاتين القاعدتين الأخيرتين : عربية - بالوقف (نبر قوي على العين ونبر ثانوي على الباء) . مسألة بالوقف (نبر قوي على الميم ونبر ثانوي على اللام) - سألتهم (نبر قوي على الهمزة ونبر ثانوي على التاء) . مسألتان (نبر قوي على الهمزة ونبر ثانوي على التاء) .

٨ - إذا ترقب على تطبيق القاعدتين الأخيرتين أن كان النبر القوي مسبوقا بثلاثة مقاطع ، وجب نقل النبر القوي على المقطع الذي يستحق النبر من هذه الثلاثة لو كانت تؤلف كلمة مستقلة . مثال ذلك : تفضلتم - إذا طبقت عليها القاعدتان السابقتان وجب أن يقع النبر القوي على الضاد الثانية والنبر الثانوي على التاء . ولكن النبر القوي يكون حينئذ مسبوقا بثلاثة مقاطع وهي « تفض » ، فينقل النبر إلى الفاء التي تستحقه لو كانت هذه الحروف الثلاثة تؤلف كلمة مستقلة ، وذلك حسب القاعدة رقم ٣ .

٩ - وكذلك إذا وجد بعد تطبيق هذه القاعدة الأخيرة أن النبر الثانوي أصبح مسبوقا بثلاثة مقاطع ، ليس أولها ساكنا ، وجب نقل النبر الثانوي إلى المقطع الذي يستحقه من هذه الثلاثة لو كانت تؤلف كلمة

مستقلة . مثال ذلك : عاملات - بالتونين - إذا طبقت عليها القاعدتان ٦ و ٧ فإن النبر الرئيسى يقع على اللام المتحركة والنبر الثانوى يقع على التاء . فإذا طبقت القاعدة ٨ انتقل النبر الرئيسى إلى العين المتلوة بحرف المد (لا يجب أن تنسى أن حرف المد عند جويار ليس جزءا من مقطع ، بل هو مقطع بسيط قائم برأسه ، إذا سبق بمقطع منبور التحم معه مكونا مقطعا مركبا شديدا الطول) . وينتج عن ذلك أن يصبح النبر الثانوى مسبوقا بثلاثة مقاطع ، ليس أولها ساكنا ، فينقل النبر الثانوى إلى اللام التى تستحقه لو كانت هذه المقاطع الثلاثة تؤلف كلمة مستقلة .

هذه هى قواعد النبر التى استخرجها جويار من التفاعيل العربية ، بعد أن نظر إلى هذه التفاعيل نظرة موسيقية ، وربطها بالحقول أو الأقدار المعروفة الايقاع الموسيقى كما سنرى فى الفصل التالى . ومثل هذا الابتداء يثير الشبهة فى النتائج ، لأن النظام العروضى وإن سار مع طبيعة اللغة فهو أكثر مراعاة للنسب من الكلام العادى ، ثم هو لا يبلغ فى ذلك ما بلغ الموسيقى . فبحث ظاهرة صوتية كالنبر على أساس الأوزان الشعرية ، هو عكس المنهج السليم ، وخصوصا إذا كان الباحث فى دراسته للأوزان الشعرية ملتزما بقواعد الايقاع الموسيقى التزاما حرفيا ، غير مكترث للفروق بين الايقاع فى الشعر والايقاع فى الموسيقى ، وسوف نناقش نظرية جويار من هذه الناحية فى الفصل التالى .

ثم إن تحديد جويار لنوعين من النبر ، قوى وأقل قوة ، أو رئيسى وثانوى ، يبدو تحديدا مفتعلا للسبب نفسه . وإذا جريت أن تنطق كلمة مثل

« تخزيون ، أو « خريتن » ، محاولا اظهار النبر ، فانك تجد ههما أكثر قبولا للنبر القوي على الياء والتاء ، منهما على الراء . فاذا نطقتهما كما يريد جويار وجدتهما تقتربان من الإيقاع الموسيقي بقدر ما تبعدان عن الإيقاع العادي للكلام . وما يدل على تأثير جويار تأثيرا شديدا بالإيقاع الموسيقي ، أنه اتبع قواعده السابقة بملاحظتين ، تتعلق احدهما باتصال الكلمات في النطق ، والثانية بالكلمة الشديدة الطول . فهو يلاحظ أن الكلمة المبدوءة بهمزة وصل ترتبط بالكلمة السابقة لها في وحدة صوتية تخضع للقوانين النبرية التي تتحكم في الكلمة الواحدة . والأمر بالعكس في حالة الكلمات الشديدة الطول ، وكذلك إذا طالت الوحدات الصوتية المكونة بالطريقة السابقة طولاً قد يؤدي إلى اختفاء بعض المقاطع فإن الوحدة الطويلة تقسم في هاتين الحالتين إلى كلمات صناعية أصغر ، تتلقى كل منها نبرا هلي حسب القواعد السابقة . ويمثل لذلك بكلمة « مستقلة » منونة ، فإنها هلي حسب القانونين ٨ و ٩ تتلقى نبرا هلي الميم والقاف . « ولكننا نشعر أن المقاطع لا تنتم لأزمنة ضعيفا ، فيصبح من المتعذر تقريبا أن نسمع النهاية بوضوح . وكذلك تختفي في النطق بطريقة ما . ولاظهارها يتحتم قطع الكلمة إلى قسمين « مستقل » ، « ولتن » ، فيضاف إلى النبرين السابقين نبر على التاء المتبوعة بنون للتثوين ، وكأنما يشعر جويار بما في هذا النطق من التسكف ، فيضيف : « وهذا ما يحدث دائما في الشعر ، دون أن يتبين أن هذه الملاحظة تنطق على قواعده النبرية كلها ، وتجعلها ضئيلة القيمة إذا نظر إليها على أنها تسجيل لظاهرة لغوية عامة .

فلنتقل الآن إلى بحث الدكتور ابراهيم أنيس . وهذا بحث لغوي محض . فبعد أن يقرر صاحب « الأصوات اللغوية » ، أنه (ليس لدينا من دليل يهدينا

إلى موضع النبر في اللغة العربية كما كان ينطق بها في العصور الإسلامية الأولى،
إذا لم يتعرض له أحد من المؤلفين القدماء) يحاول استقراء قانون النبر من
طريقة التلاوة التي يتبعها القراء في مصر. ولا بد قبل إيراد هذا القانون من
بيان أنواع المقاطع عند أنيس؛ وهي خمسة:

- ١ - صوت ساكن + صوت لين قصير، مثل الباء واللام حرفي جر.
 - ٢ - صوت ساكن + صوت لين طويل، مثل: لا.
 - ٣ - صوت ساكن + صوت لين قصير + صوت ساكن، مثل: لم.
 - ٤ - صوت ساكن + صوت لين طويل + صوت ساكن، مثل: دار.
 - ٥ - صوت ساكن + صوت لين قصير + صوتان ساكنان، مثل:
- حبر (١).

والقانون العام للنبر كما توصل إليه أنيس هو أن النبر في الكثرة للغالبية
من الكلمات العربية يكون على المقطع قبل الأخير. إلا أن لذلك القانون
استثناءات:

- ١ في حالة الوقف، إذا كان المقطع الأخير من النوع الرابع أو الخامس
يكون النبر على المقطع الأخير.
- ٢ - إذا كان المقطع قبل الأخير من النوع الأول، وسابقه من النوع الأول
أيضا، كان النبر على هذا المقطع الثالث حين نعد من آخر الكلمة.

(١) يعتبر النوع الأول مقطعا قصيرا، وكل من النوعين الثاني والثالث مقطعا متوسطا،
وكل من النوعين الرابع والخامس مقطعا طويلا.

(وَجدير بالملاحظة أن هذا الموضع يقابل في الموازين الصرفية فاء
الفعل الماضي المجرد والمزيد مثل : كتب ؛ فرح ، صعب ، انكسر .
وكذلك فاء بعض المصادر مثل : لعب ، فرح ، والأسماء مثل : عنب ،
بلح . وربما كان القسم الأول — أى الأفعال — هو الأغلب ، عدد
كلمات وكثرة استعمال ^(١) ، والفاء في هذا القسم على الخصوص —
ويصح ذلك في القسمين الآخرين أيضا ، وإن يكن بدرجة أقل —
تحمل بحركاتها المتغيرة دلالات هامة على المعانى ، وفي مقدمتها البناء
للمجهول ، فطبيعى أن ينقل النبر إليها استثناء من القاعدة العامة) .

٣ - يقطع النبر على المقطع الرابع من الآخر في حالة واحدة ، وهى أن
تكون المقاطع الثلاثة التى قبل الأخير من النوع الأول ، مثل (حركة) ،
حيث يقع النبر على الحاء التى فى أول الكلمة .

هذا القانون يبدو أيسر كثيرا من القواعد المفصلة التى جاء بها جويار .
ولكنه يبدو لنا أيضا — وهذا هو الأهم — أكثر صدقا . فنحن لا نحتاج
عند تطبيقه إلى أن نوقع الكلمات توقيعا يختلف اختلافا واضحا عن طريقتنا
العادية فى نطقها . ولعل من أسباب صدقه وملاءمته أيضا أنه يتبع تقسيما
للمقاطع أكثر انطباقا على الواقع ، وحسبك عسرا وتكلفا فى تقسيم جويار
أنه يقتضيك اعتبار حرف المد — الألف أو الواو أو الياء — مكونا من
همز خفيف يتلوه حرف لين ليصح له بذلك اعتباره مقطعا . وإذا قارنا بين
قواعد النبر عند كل من جويار وأنيس بتطبيقهما على عدد من الكلمات ،

(١) لا نستند فى هذا الترجيح إلى أى عمل إحصائى .

وتجاوزنا عن الاختلاف الناشئ من اهتمام جويار بتحديد مواضع للنبر الأساسي وأخرى للنبر الثانوي ليقظم إيقاع الكلمة انتظاماً أشبه بالشعر ، فإتينا نجد بعد ذلك فروقا غير هينة من هذه الفروق ما يمكن رده إلى الاختلاف بين اللهجات ، كالفرق في نبر مثل د كتبتما ، إذ يعطيها أنيس نبرا واحداً على تاء الضمير ، في حين يعطيها جويار نبرا أساسياً على تاء كتب ونبرا ثانوياً على الميم . أو الفرق في نبر مثل د حركة ، منونة إذ يجعل أنيس النبر على الحاء في حين يجعل جويار نبرا أساسياً على الراء ونبرا ثانوياً على التاء . على أن النظامين يختلفان — بعد ذلك كله — في طائفة غير قليلة من الكلمات . ففي مثل د كاتب ، (منونة) يجعل أنيس النبر على التاء ويجعل جويار النبر الأساسي على الكاف . في مثل د يضرب ، يجعل جويار النبر على الياء ويجعل أنيس النبر على الراء . وهذه الاختلافات الواسعة تجعلنا نقول مرة أخرى مع مندور . ان الارتكاز في اللغة العربية موضوع شاق لا يزال في حاجة إلى البحث . . . ونتمنى أن تعتمد الدراسات الموسعة المستقبلية في هذا الموضوع على أجهزة التسجيل الصوتي المستخدمة في المعامل الحديثة ، لا على مجرد الاستماع ، وأن يدرس الارتكاز في اللهجات العربية المختلفة ، بجانب دراسته في الأداء الفصيح ، حتى يتبين ما بين هذا الأداء وتلك اللهجات ، وما بين اللهجات بعضها وبعض ، من تشابه أو اختلاف .

على أننا نستطيع منذ الآن أن نستنتج ، اعتماداً على الاختلافات الواسعة في قوانين النبر عند أنيس وجويار (حتى ولو كان قسم كبير من هذه الاختلافات راجعاً إلى اختلاف اللهجات ، فإن اللهجات أو على الأصح كفايات الأداء لا ينبغي أن تحرف أصلاً من أصول اللغة) ، ثم على قول أنيس إن معاني

الكلمات العربية لا تختلف باختلاف موضع النبر منها (١) — نستطيع أن نستنتج اعتمادا على هاتين الحقيقتين ان النبر في اللغة العربية ليس صفة جوهرية في بنية الكلمة، وإن يكن ظاهرة مطردة تمكن ملاحظتها وضبطها وإذا صح ذلك فإن القول بأن الشعر العربي شعرا ارتكازي كالشعر الانجليزي والالمانى قول ليس له — حتى الآن — ما يسنده من نتائج البحث اللغوى . ولعل وصف جمهور المستشرقين للشعر العربي بأنه شعر كمى، أن يكون أدنى إلى الصواب . على أننا إذ نتقن كون اللغة العربية لغة نبرية، أو كون عروضها عروضاً نبرياً، لا نغنى أن اللغة العربية خالية من النبر ولا أن النبر لا دور له في العروض العربى . لقد أسلفنا أن النبر مرتبط في أساسه بطول المقاطع، ولما كان يستأثر بدوره بالمكان الأول في الوزن الشعري حين يستقل عنه . وإذن فالارتباط بينهما ارتباط نسبي، بحيث يمكن أن يكون لأحدهما الصدارة فلا ينفرد أحدهما بالسلطان المطلق، وهكذا نجد الشاعر في اتفاقهما مرة دون الآخر، ويمكن، في الوقت نفسه، أن يكون بينهما تفاعل دائم وتعارضهما أخرى مجالا واسعا للإبداع الموسيقى . وهذه حقيقة سنعود إليها بمزيد من التفصيل بعد قليل . ولما كنا نحتاج قبل ذلك إلى أن نوضح ما يمكننا فهمه عن طبيعة هذا النبر في اللغة العربية، اعتمادا على الاتجاه العام الذى يمكن استخلاصه من بحثى أنيس وجويار . إن القاعدة العامة للنبر في اللغة العربية — كما يمكن أن تستخلص من هذين الباحثين — هى نبر المقطع الأخير في حالة الوقف، والمقطع قبل الأخير في حالة الوصل وهذه الملاحظة تنبئنا على الفور أن اللغة العربية ليست لغة نبرية، بل لغة انسيابية . فهى تضغط على المقطع

(١) الاصوات اللغوية، ص ١٠٢ .

الآخر من الوحدة المنطوقة (كلمة أو جملة) كالفرنسية وعامة اللغات المشتقة من اللاتينية ، وليكنها تختلف عنها بأنها إذا وصلت الكلمة لم تسقط النبر ؛ وكذلك بأنها لا تصنع نبرا على أواخر الكلمات التي تواف أو تختتم جزءا متميزا من أجزاء الجملة ، بل تنقل النبرة من المقطع الأخير من الكلمة إلى المقطع قبل الأخير منها ، فيلتحم المقطع الأخير بالكلمة التالية ، ويبدو القول كله وحدة مثلاًحة الأجزاء ، بحيث يحتاج السامع إلى شيء من التأمل لتمييز أجزائه .

ونحن أميل إلى اعتبار اللغة العربية لغة كمية ، للدور الهام الذي تلعبه حروف المد في تغيير المعنى ، وذلك واضح في اشتقاق أسماء الفاعلين والمفعولين والمصادر والصيغ المزیدة في الأفعال . قارن مثلاً بين كلمة « عمل » (الفعل) و « عامل » ، إذا وقفت عليها بالسكون ، فهل يميز بينهما شيء غير قصر المقطع الأول في الأولى وطوله في الثانية ؟ ومثلهما (رغب) و (راغب) وكل كلمات هذا الباب ، كما يقول النحاة . ومثل هذا اللبس قد يقع بين المصدر الذي على وزن فعل (بالتحريك) وبين اسم الفعل المشتق على وزن فعال . مثل (سمع) و « سماع » ، و « حذر » ، و « حذار » ، والأمثلة أكثر من أن تحصى .

وما نحب ملاحظته أن إبراهيم أنيس في دراسته لموسيقى الشعر العربي لا يجعل للنبر دوراً فيه ، فكأنه وجد أن ظاهرة النبر يمكن إهمالها إذا قورنت بظاهرة الطول والقصر ، من حيث ارتباط كل من الظاهرتين بهذه الموسيقى . بل إنه لا يجعل للنبر دوراً ثانوياً كالدور الذي يعطيه للتنغيم intonation . ولعل سبب ذلك أنه شعر بأن النبر لا يدخل في صنع قاعدة

الشعر العربي ، ولكنه - على العكس - وسيلة في يد الشاعر للتخفيف من شدة هذه القاعدة ، كما سنبين نحن بعد قليل . ولكن محمد النويهي في كتابه (قضية الشعر الجديد) تحمس لفكرة النبر ورأى أنها يمكن أن تصبح أساسا لنظام إيقاعي جديد في الشعر العربي ، أقل رتوبا وأكثر تحررا من النظام الكمي . وقد اعتمد على قواعد النبر التي استخلصها إبراهيم أنيس من القراءات ، وأضاف إليها دعوى لا أدري مدى صدقها عند دارسي اللهجات وهي أن (بعض أغانيها العامة ... خرجت خروجاً جزئياً أو كاملاً على النظام العروضي الذي حدده الخليل بن أحمد ، فلم تعتمد على مجرد اختلاف المقاطع بين قصر وطول ، بل أخذت تتبع ترتيب النبر ؛ فالتقطت بذلك كثيراً من الإيقاعات الحية في لغة كلامنا الدارجة ^(١) . ولم يكتف النويهي بالقول بأن النبر (يمكن) أن ينشئ نظاماً جديداً للعروض العربي ، بل ذهب إلى أن في العروض العربي بحراً شديداً الارتباط بنظام النبر والتأثر به ، وهو بحر المتدارك أو الخيب ، (بل نحن إذا قرأنا عدداً من الأبيات المنظومة غير هذا البحر وانتبهنا إلى تغيير نبرتنا بين البيت والبيت ، وأحيانا بين الشطر والشطر ، اتضح لنا أن هذا البحر الذي هو بحر واحد بحسب النظام الكمي ، ينقسم إلى قسمين عظيمين يكاد كل منهما يكون بحراً مستقلاً إذا استمعنا إلى النظام النبري الغالب فيه ، ويقتربان في تنوعهما من البحر الانجليزي الداكنيل الذي تتكون تفعيلته من ٣ مقاطع ، ويقع النبر فيه على المقطع الأول منها ، وبحر الأنابيست الذي تتكون تفعيلته من ٣ مقاطع ويقع فيه النبر على المقطع الثالث منها) . ويفسر ارتباط بحر الخيب أكثر من غيره من البحور القديمة بالإيقاع النبري ، بأن (تفعيلاته (فعان) أقصر التفاعيل التقليدية زمناً فهي تتكون من مقطعين قصيرين ومقطع طويل ،

(١) قضية الشعر الجديد ، ص ١٥٦ .

وليس بين التفاعيل الأخرى ما يبلغ هذا القصر الزمني . فإذا دخلها الاضمار
(تسكين الحرف الثاني وهو العين) تكونت من مقطعين كلاهما طويل ، فلم
يعد فيها مجال يسكفي لإقامة الإيقاع على أساس طول المقاطع وقصرها ،
واضطرت إلى اللجوء إلى توزيع النبر لتحقيق إيقاع شعري . فليس هنا إيقاع
يمكن أن يتحقق في مقاطع متتالية كلها طويل : تن تن تن تن تن تن .. إلا إذا
ضغطت على بعضها وأخلت بعضها من الضغط (١) .

والقول بأن بحرا واحدا يمكن أن ينقسم إلى بحرين ، قول ينطوي على تناقض ، لأن البحر الواحد لا يكون بحرين ، وإذا كان البحر واحدا فلا بد أن له أساسا ايقاعيا واحدا ؛ وإذا كانت مواضع النبر فيه تختلف من حيث الترتيب هو أساس الايقاع الموسيقي كما ينبه النويهي في ملاحظة شديدة يوجهها إلى نازك الملائكة ^(٢) ، فطبيعي ألا يكون النبر هو أساس ايقاعه ، بل يجب أن يكون الأساس ظاهرة مطردة فيه ، وواضح أنها الكم . فحصل قول النويهي إذن هو أن النبر « يلون » الايقاع في بحر الحبيب ، ويخرجه من أسر النظام الكمي الدقيق ، وهذه ملاحظة شديدة ، ولو وقف عندها النويهي لما جاوز الصراب . ولكنه مضى في حملته على الكمية وتحمسه للنبرية حتى ذهب إلى أن الأمل الحقيقي للشعر الجديد هو في أن يغير ايقاع الشعر العربي « تغييرا جذريا » ، « بالتحول من نظام طول المقاطع وقصرها إلى نظام النبر » ^(٣) وهذا نوع من التنبؤ الذي لا يقوم على أساس علمي ، وإن زعم النويهي أنه (لا يتنبأ

(۱) م ۲۴۴ .

(۲) ص ۲۲۶ - ۸ .

(۳) ص ۱۵۷، ۱۵۸، ۲۲۴.

بشيء) . فقد كان التنبؤ العلمي يقتضيه أولا أن يثبت أن النبر يؤلف عنصرا جوهريا في بناء كلمات اللغة العربية ، أو — بتعبير سابر — صفة حركية في نظامها الصوتي ، وهذا ما لم يثبتته هو ، ولم يثبت من الدراسات السابقة التي تناولناها هنا .

قيمة النبر في موسيقى الشعر العربي إذن هي أنه يفسح المجال للشاعر لتوزيع الایقاع ، أو بتعبير أكثر تحديدا ، أنه يمكن الشاعر من أحداث التأثير الذي يريده بإيقاع التوافق والتنافر بين عدد من العناصر التي تؤلف ، مما ، مرسقية الشعر . والتأليف بين عدد من العناصر المتزامنة على هذا النحو مبدأ عام من مبادئ الفن ، وهو أساس ما يعرف بالطباق counterpoint في الموسيقى . فنبر الكلمة في العربية ، وهو — بقدر ما أمكننا أن نستنتج من الأبحاث التي بين أيدينا — النبر (الطبيعي) الذي ينشأ من رغبة المتكلم في الأشعار بانتهاء كلامه ، قد يتفق مع النبر الموسيقي الذي يحكم الأوزان العروضية وقد يتنافر معه . وكلاهما قد يتفق مع طول المقاطع وقد يتنافر معه . ولذلك كله علاقته بالمعنى انفاقا أو تنافرا . أو سنترك الحديث عن الطباق بين نبر الكلمة والنبر الموسيقي للفصل التالي ، كما نترك الحديث عن الطباق بين موسيقى الشعر في مجموعها وبين معناه للفصل الذي نخصصه للموسيقى والمعنى . ونكتفي هنا بالإشارة إلى الطباق بين النبر والطول ، فالنبر وطول المقطع يجتمعان في معظم الكلمات العربية ، فبقوى كل منهما الآخر ، وربما انفرد النبر فأبرز مقطعا قصيرا له أهمية خاصة في المعنى ، وربما وقع الطول والنبر على مقطعين متواليين فكان لذلك من الأثر في إبراز معنى الكلمة — ككل — ما لا يكون لاجتماعهما على مقطع واحد . ولا ينبغي أن نحصى أنواع الطباق بين النبر والطول في أعمال الشعراء المجيدين ولا أن نحصى أحواله ، فذلك ما لا سبيل

إليه ، ولما كنا نوضح هذا القول المجلد بإيراد الآيات الأولى من دالية المعرى المشهورة « غير مجد في ملأى واعتقادي » ، وقد وضعنا خطوطاً رأسية فوق مقاطعها المنبورة ، لنحاول من بعد أن تبين مصداق ما قلناه عن العلاقة بين النبر والطول (ونتبع قواعد أنيس في النبر) :

غير مجد في ملأى واعتقادي نوح باك ولا ترنم شادي
وشبيه صوت النعى إذا قيس بصوت البشير في كل نادي
أبكت تلامكم الحمامة أم غفست على فرع غصنها المهاد
صاح هذى قبورنا تملأ الرحب فأين القبور من عهد عاد
خفف الوطء ما أظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد
وقيح بنا وإن قدم العمى قد هـو أن الآباء والأجداد
نلاحظ في هذه الآيات أن النبر يقع غالباً على مقطع طويل ، ففي البيت الأول مثلاً تسع نبرات ، ثمان منهما على مقطع طويل وواحدة فقط على مقطع قصير ^(١) ، ونجد في البيت الثاني نفس العدد ونفس النسبة ، ولا

(١) في تحليلنا للأوزان نسمى المقطع المتوسط عند اللغويين مقطعاً طويلاً ، والمقطع الطويل مقطعاً زائداً الطول .

تختلف الحال عن ذلك في الآيات الثلاثة التالية . إلا أننا نجد في البيت السادس ثلاث نبرات تقع على مقاطع قصيرة وجميعها في الشطر الأول . القاعدة أنه حينما وقع النبر على مقطع قصير اقترن به زحاف . ويستثنى من ذلك حالتان من ثمان ، هما د على ، في البيت الثالث ، ود الا ، في البيت الخامس . ومعنى ذلك أن نبر المقطع القصير يحدث له بعض الطول حتى يقترب من المقطع الطويل . ولما كنا في مقابل ذلك نجد مقاطع طويلة كثيرة غير منبورة . ثم اننا نلاحظ أن النبر غير موزع توزيعاً منتظماً على الآيات أو الأشطر ، فهو كثير متجمع في بعضها ، قليل متباعد في بعضها الآخر . ومعنى ذلك أن الشاعر ، من خلال الوزن الواحد ، يحدث نوعاً من تغيير الإيقاع بالسرعة والبطء عن طريق استخدام النبر . ونستطيع أن نشير ذلك جلياً في البيت الأخير على الخصوص .

وإذا نظرنا إلى اجتماع الطول والنبر أو اقترانهما في كلمات مفردة بدت لنا لطائف من الفن . فمن ذلك أن وقوع النبر على المقطع القصير دون الطويل في البيت الثاني يجعل ورود مقطعين متوالين مختومين بجر في لين (إذا قيس) أخف على السمع لكون أحدهما منبورا والآخر غير منبور . ومن ذلك مزيد الاهتمام في د أبكت ، في البيت الثالث بين همزة الاستفهام وأول الفعل ، إذا أن الهزة هي التي يقع عليها النبر بحكم أنها أصبحت جزءاً من الكلمة ، وليكن السامع لا يزال يتخيل النبر على الفعل (بك) حيث يقع عادة ، ولهذا التردد قيمته في المسمى حيث يساعد بطريقة لا شعورية على التشكيك في قيمة البكاء . ومن ذلك أنك تجد كلمة « قبورنا » قد اكتسبت تأكيداً زائداً بفضل طول المقطع « بو » ، ووقوع النبر بعده مباشرة على الراء .

ويستطيع المتأمل أن يستخرج لطائف أخرى من استعمال النبر في هذه الآيات .
ولكن خاطرا يهيج بالنا دائما ونحن بصدد ذلك : وهو أننا لا نزال نعتمد
على دراسة أولية عن النبر تحتاج نتائجها إلى مزيد من التحقيق . ولئن كانت
هذه النتائج بالرغم من ذلك قد استطاعت أن تفتح أمامنا آفاقا خلاقة من
البحث الفنى ، إن المرء ليتهيب الانطلاق في هذه الآفاق خشية أن يكون صاحبها
وراء سراب . ألا ما أشد حاجتنا إلى مزيد من البحث العلمى ليكون حديثنا
عن فنية الشعر شيئا أفضل من مجرد الرجم بالظنون !

على أن دراسة النبر اللغوى ليست هى وحدها كل ما نحتاج إليه لفهم
الطبيعة الموسيقية لشعرنا . فقد وجدنا أن موسيقى الشعر تتأثر بعامل لغوى
هام آخر ، وهو التنغيم أو تغير درجات الصوت . ولكننا أسوأ حظا مع
هذا الفصل من الدراسة اللغوية . فاذا كان الدكتور إبراهيم أنيس قد قدم
لنا — مشكورا — دراسة تمهيدية طيبة عن النبر ، فإنه لم يقدم لنا عن التنغيم
سوى سطور قليلة في التعريف بمعناه ، هذا مع أنه يرى أن هذا العامل ، لا نبر
الشدة ، هو العامل الحاسم في تحديد موسيقى الشعر إلى جانب كم المقاطع .

ولا أدري إن كانت للمستشرقين دراسة هامة في هذا الموضوع . ولكن
جويار بشير إلى دراسة فيه للمستشرق الانجليزى لين ؛ ملاحظا أنه قد خلط
بين التنغيم أو نبر الغلو وبين نبر "شدة" ، وينهى مناقشته للين بالأمل أن يعود
يوما إلى هذه الدراسة ، مستعينا بما نحتاج إليه من الأجهزة العلمية الدقيقة ، فهل
تراه ، هو أو غيره ، فعل ذلك ؟

الفصل الثالث

المدخل الموسيقى

إلى دراسة العروض

لا أظن أن نمسة خلافا على الشعر نشأ مرتبطا بالغناء ، ومن ثم فإنهما يصدران عن نبع واحد ، وهو الشعور بالوزن ، أو الإيقاع ، وسنستعمل هذين الاصطلاحين - مؤقتا - على أنهما مترادفان ، لنعود إليهما - في مرحلة تالية من هذا الفصل - محاولين أن نميز بينهما . فالوزن أو الإيقاع يعرف إجمالا بأنه حركة منتظمة . والتثام أجزاء الحركة في مجموعات متساوية ومتشابهة في تكوينها شرط لهذا النظام ، وتميز بعض الأجزاء عن بعض ، في كل مجموعة ، شرط آخر ، إذ أن سلسلة الحركات - أو الأصوات - إذا انعدمت منها هذه القمم المتميزة استحال إلى مجرد تردد أو ذبذبة vibration . وأساس هذا التميز في الموسيقى هو النبر . وقد لاحظنا في الفصل السابق أن الشعر أيضاً لا يخلو من النبر ، وإن جاز أن يعتمد في إيقاعه على التناسب الزمني بين المقاطع التي تكون مجموعة واحدة ، أكثر من اعتماده على النبر . وهذا فارق يثبت لنا أن الآخرين - الشعر والموسيقى - قد اختلط كل منهما طريقا مختلفا بعض الاختلاف ، وإن جمعهما الأصل الواحد . إن

الموسيقى تتمتع داخل المجموعة ذات النظام التي ينتج من تكرارها الوزن (وتسمى عند الموسيقيين الحقل أو القدر measure) بمزيد من الانضباط والمرونة — في نفس الوقت — إذا قورنت بنظيرتها في الشعر وهي التفعيلة أو القدم، ولذلك فإن الغناء يكشف ما في الشعر من الزخاف، الذي لا يخرج عن كونه نوعاً من التسامح في كم المقاطع، كالذي روى عن اسحق بن إبراهيم الموصلي وقد سمع إبراهيم بن المهدي يتغنى بالشطر: ذهبت من الدنيا وقد ذهبت مني، : لا يجوز في الغناء إلا أن تقول ذهبت بالواو، فإن قلت ذهبت ولم تمدها انقطع اللحن والشعر وإن مددتها قبح الكلام وصار على كلام النبط. (١) ومن ناحية أخرى نجد أن الموسيقى — أنعاماً بغير كلمات — تستطيع أن توزع الزمن بين الأنعام المفردة كما تريد — فتجعل للنغمة الواحدة أي كم زمني تشاء، من الزمن الكامل، (وهو وحدة لقياس زمن النغمة في الموسيقى، لا تحدد تحديداً مطلقاً بالثنائي أو كسورها بل تحديداً تناسبياً بالعلاقة بين الزمن الكلي وكسوره) إلى أي كسر من كسوره، وقد يكون هذا الكسر جزءاً من اثنين وثلاثين جزءاً من الزمن الكامل. وربما شغلت الموسيقى القدر الواحد بعدد من النغمات يقل أو يكثر. وربما شغلته بنغمة واحدة تعادل في مقدارها الزمني مجموع تلك النغمات. وواضح أن العروض — ووحدته الزمنية هي المقاطع اللغوية — لا يمكن أن يتصرف في طول المقاطع (حتى ولو كان العروض غير كمي حسب الاصطلاح) إلا تصرفاً يسيراً، لا يمكن أن يقارن بتصرف الموسيقى في طول النغمات. وهذه فروق

(١) محمد مندور. الشعر العربي. م. ك. ١٠. م. الاسكندرية ١٩٤٣، ص ١٤٠،

تفلاً عن العقد الفريد ج ٣٠ ص ١٧٧.

يجب أن نظل على ذكر منها حين نسترشد بالموازين الموسيقية في دراسة الموازين الشعرية .

ونستطيع أن نتبين نوعين من الإيقاع الشعري : نوعا يقوم على وحدات متساوية في مجموعها ، وإن لم تكن ثمة نسبة محددة بين الأجزاء التي تتكون منها هذه الوحدات ، ونوعا يقوم على وحدات يتألف كل منها من أجزاء بينها نسب محددة . والنوع الأول يحتاج ، بالضرورة ، إلى فواصل أو علامات تفصل بين الوحدات فتظهر ما بينها من التماثل ، في حين أن النوع الثاني يمكن أن يستغنى عن ذلك ، طالما أن النسب بين الأجزاء تتكرر من وحدة إلى أخرى ، فلا تخطئ الأذن ملاحظة ذلك . والنوع الأول هو الذي يمثله العروض الفرنسي ، والنوع الثاني يطهر في الأعاريف السكية والنبرية على السواء ، لأن النسبة قائمة في الوحدات الوزنية لكل من النوعين ، وإن اختلف أساس هذه النسبة . والعروض الفرنسي يحتاج إلى إن يضبط ينبراه تميز بين وحداته ، وبما أن النبر في اللغة الفرنسية يأتي في نهاية كل دفعة من الكلام ، فإن النظم الفرنسي يحتاج إلى تقسيم البيت أو السطر تقسيما معنويا إلى وحدات متساوية في عدد المقاطع ، وكثيراً ما يتغلب على رتبة هذه التجزئة بأن يجعل آخر بيت متعلقاً في المعنى بأول البيت الذي يليه ، معتمداً في هذه الحالة على أن القافية تقوم مقام النبر في الأشعار بانتهاء الوحدة الوزنية والبيت كله . والأعاريف النبرية كالعروض الانجليزي تحتاج إلى مراعاة السكم إلى حد ما لأن الإيقاع يتطلب نسباً زمنية منتظمة ، وإن كان بروز ظاهرة النبر مساعداً على إخفاء ما قد يوجد بين الأجزاء الإيقاعية من

عدم الانتظام من حيث الزمن . والأعاريض الكمية كالعروض اللاتينية والعروض العربية تحتاج إلى النبر من وجهين : الأول أن النبر ظاهرة نطقية لا يخلو منها كلام بشرى (١) ، والثانى أنه يمكن التغلب على رقابة ما يمكننا أن نسميه « الايقاع المجرد » أى القائم على نسب زمنية محدودة ، ويضيف إليه شعورا بالايقاع الحى ، أى القائم على ضربات القوة والضعف التى تميز نشاط الأجهزة الجسمية نفسها .

فالايقاع الشعري إذن يقوم على دعامين من الكم والنبر ، مهما تختلف وظيفة كل منهما فى أعاريض اللغات المختلفة . والدكتور مندور يصرح بذلك ، ولكنه يأتى « بنظرية جديدة » فى العروض العربى تبدو متناقضة مع هذه القضية ، فهو يقترح « تفرقة أساسية بين الوزن والايقاع » . ويفسر ذلك بقوله :

« فنحن نقصد بالوزن *measure* إلى كم التفاعيل . والوزن يستقيم إذا كانت التفاعيل متساوية *isométrique* كما هو الحال فى الكامل والرجز وغيرهما ، أو متجاوبة *symétrique* كما هو الحال فى الطويل والبسيط وغيرهما ، إذا نرى التفعيل الأول مساويا لثالث والثانى مساويا للرابع .

وأما الايقاع فهو عبارة عن تردد ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية

(١) « يصوى الكلام فى حد ذاته على مبدأ من الوزن مع فترات من القوة وأخرى من الضعف . . . كذلك يمكننا أن نجد كل جملة أيا كانت ، إذا استثنينا المعنى ، عددا من التقسيمات لعلها أقصر أطرادا وطولها أشد اختلافا منه فى الموسيقى ، ولكنها قائمة على التكرار المنظم لفترات القوة . فاللغة فيها لعم وبأغوار » . (ج فندريس : اللغة ، ترجمة عبد الحميد الدواخل وعبد القصاص ، القاهرة ١٩٥٠ ، ص ٨٦ — ٩٧ .

محددة النسب . وهذه الظاهرة قد تكون ارتكازا كما قد تكون مجرد صوت ، (١) .

ويضيف إلى ذلك أن الارتكاز الشعري ctus تتغير طبيعته تبعا لنوع الارتكاز اللغوي accent . فالارتكاز اللغوي في بعض اللغات ارتكاز لارتفاع accent de hauteur كما في اليونانية واللاتينية القديمة ، بينما هو في العربية والانجليزية والألمانية ارتكاز شدة accent , intensité . والارتكاز في اللغة الفرنسية يكون ارتكاز شدة وارتفاع معا عند أجزاء الجمل وارتكاز شدة فقط في أواخرها .

هل هي نظرية جديدة حقا ؟ إذا كان أساس هذه النظرية هو تحليل الإيقاع على عنصرية : الكم والنبر ، فلا جدة في هذا ، بل إن هذا هو ما تجده في شرح الإيقاع في أي كتاب أولى من كتب الموسيقى النظرية . وإما أن كان أساس هذه النظرية القول بأن الوزن ، يمكن أن يتحقق — ولو في بعض الأعراب — بالكم وحده فهذا كما قلنا مناقض لما يقرره مندور نفسه من أن الكم والارتكاز ضروريان معا لقيام الوزن الشعري . ويبدو لنا أن سبب هذا الاضطراب هو ترجمة كلمة mesure أو measure بالوزن . فهذه الكلمة الانجليزية أو الفرنسية التي تدل في أشهر استعمالاتها على القدر أو الحقل الموسيقي كما سبق أن ذكرنا ، ربما استعملت أيضا اسم معنى للدلالة على تساوي الأقدار أو الحقول ، وربما استعملت في الحديث عن الوزن الشعري كذلك للدلالة على صفة تلك الأعراب التي تعتمد على الكم أكثر من اعتمادها على النبر ، كالعروض اليوناني ، واللاتيني القديم .

(١) محمد مندور . الشعر العربي ، م . ١ : جامعة الاسكندرية ص ١٤٤ - ٥ .

الوزن إذن — بهذا المعنى — تجريد صرف . وإذا وضعنا كلمة « الحكم » بدلا منه — وهذا ما تفضله — فإننا نجده يصبح داخلا في تعريف مندور للإيقاع — أنه « تردد ظاهرة صوتية ما على مسافات محددة المنسب » . على أننا إذا تأملنا أيضا مزيد تأمل في تعريف « الوزن » بأنه « كم التفاعيل » ، فإننا لابد أن تسأل : وكيف تتميز التفاعيل بعضها من بعض ؟ لابد إذن من تلك « الظاهرة الصوتية » التي تتردد بين تفعيلة وأخرى ، وإذن فإن تعريف « الوزن » يتضمن الإيقاع أيضا ، والاصطلاحان لا يفهم أحدهما بدون الآخر . ولا شك أننا نستطيع أن « نجرد » معنى الحكم — الوزن ، وأن نجرد معنى النبر — الإيقاع لنفهم هذه الظاهرة الواحدة التي تؤثر نحن أن نسميها بالإيقاع محتفظين بكلمة الوزن لمعنى آخر . ولكننا إذا بلبنا على هذا التجريد « تفرقة أساسية » ، فإننا نكون عرضة للوقوع في الخطأ ويظهر أن الذي دعا مندورا إلى القول بهذه « التفرقة الأساسية » هو أنه نظر إلى العروض الفرنسي بالذات وإن كان قد صاغ نظريته كما لو كانت نظرية عامة . والعروض الفرنسي — كما بينا هنا — يقوم على وحدات متساوية في مجموعها ، وإن لم يلاحظ أى نوع من التناسب فيما بين الأجزاء التي تتكون منها كل وحدة ، وهكذا بدا الحكم فيه كما لو كان متميزا عن النبر . ولكن النظرية العروضية التي تصلح للشعر الفرنسي قد لا تصلح لغيره ، وعلينا إذا أردنا أن نصوغ نظرية عامة عن الإيقاع الشعري أن نبني هذه النظرية على عدة أنواع معروفة من هذا الإيقاع لأعلى نوع واحد ، وأن ننتبه : في الوقت نفسه : إلى أن الإيقاع الشعري بوجه عام قد يتميز عن الإيقاع الموسيقي مثلا . فالنبر في الإيقاع الموسيقي يلعب الدور الرئيسي . إن الموسيقى أكثر ارتباطا بحركة الجسم — الرقص

وغيره - من الشعر ، فطبيعى أن تحتفظ بالأساس الفسيولوجى لهذه الحركة وهو تتابع الحركات القوية والضعيفة بنظام ، وبما أن هذا التابع يتضمن عنصر الزمن فإن انتظام النسب الزمنية بين الحركات يصبح ضروريا أيضا ، كانتظام النبر . أما الإيقاع الشعرى فيجب ألا نلسى أنه يتبع خصائص اللغة التى يقال فيها الشعر : وقد لعب طول المقاطع وقصرها دورا هاما فى بعض اللغات فاق أهمية النبر - فى الأصل - من أهم أسباب الطول . ففى مثل هذه اللغات يصبح العامل الأهم فى الإيقاع هو مراعاة النسب العددية بين الأصوات (١) .

وقد قام مندور ببحث تجريبي عن العروض العربى اورد خلاصته فى كتابه « فى الميزان الجديد » . ولكن هذا البحث - كما يجب أن نتوقع - انحصر فى حدود النظرية التى بدأ بها . فلم يهتم بقياس كم المقاطع الطويلة والقصيرة ، ليرى إن كانت بينهما نسب عددية صالحة لأن يقوم عليها الوزن الشعرى ، ولكن قاس كم التفاعيل مجتمعة ، وإذ تبين له تساوى التفاعيل المتناظرة كما اكتفى بهذا ، ورأى أنه يحل مشكلة

(١) اختلاف هذه النسب العددية ، كذلك اختلاف واضح النبر ، مما منشأ « الاوزان » المختلفة . ونحن نؤثر أن نحتفظ بكلمة « وزن » لهذا المعنى : أى النمط الإيقاعى المعين فنحن إذن نجعلها ترجمة لكلمة meter فى الإنجليزية . وبناء على ذلك فإن الوزن احسن من الإيقاع ، لو كما كان يقول اللغوى اليونانى سويداس ؛ « إن الإيقاع ابو الوزن » إلا ان كلمة « الإيقاع » تعرض لأنواع من التوسع فى الاستعمال تجعل معناها بلتبس أحيانا . فربما وصف نوع من الأسلوب النبرى بأنه « موقع » ، والمقصود أن ثمة نسبة أو أكثر تتردد فى مقاطعه أو عباراته وإن لم تلزم . ويقابل ذلك استعمال الكلمة نفسها فى وصف الشعر الموزون أو طريقة لإنشاده ، لإنشاده ، أو فى وصف بعض أنواع الموسيقى كوسيقى الرقص . وهكذا يظن الفارىء تارة ان الإيقاع أهم من الوزن ، وتارة أنه اخص منه . والحقيقة أنه اسم جنس والوزن نوع منه . ولذلك يستعمل أحيانا للدلالة على وجود تناسب مطلقا ، وأحيانا أخرى لا يراز هذا التناسب تحقيق وجوده .

الزحاف الذى يحذف المقاطع القصيرة ويقصر بعض المقاطع الطويلة ، وفسر
تساوى التفاعيل المزاحفة بتعويض المقطع المحذوف باطالة مقطع مجاور وبعد
أن فرغ من اثبات تقارب التفاعيل أو تساويها في السكم انتقل إلى الشرط الثاني
من نظريته . وهو البحث عن مواضع الارتكاز التي يسميها نواة الوزن ، لأن
الزحاف لا يعرض فيها كما يعرض في سائر مقاطع التفعيلة . والخلاصة التي
أمامنا لا توضح أساس تحديد هذه المواضع ، فهو يعبر عن ذلك بقوله : «والذى
يبدو لنا . . . فلا ندري إن كان حكمه ذوقيا محضا أو مستندا إلى أسس
موضوعية . إلا أنه في المثل الوحيد الذى أعطاه من بحر الطويل قد أثبت
ارتكازا أساسيا على كل من (عو) من (فعولن) و (فا) من مفاعيلن
وارتكازا ثانويا على (لن) من مفاعيلن . وبذلك وافق — في تحديد الارتكاز
الأساسي على الأقل — القاعدة المقررة في العروض الخليلي وهي أن الوند
لا يلحقه الزحاف ، وإن لم يفسر لماذا ضم المقطع القصير الأول من كل من
التفعيلين إلى تاليه الطويل المنبور وجعلهما معا (نواة) ، إذا كان الارتكاز
إنما هو على المقطع الطويل .

على أن المشكلة الكبرى في النظام النبري الذى يقترحه مندور هي أنه
لا يتفق مع أول أسس الإيقاع وهو التناسب . واليك تحليله لبيت امرئ القيس
وليل كموج البحر أرخى سدوله على بأنواع الهمـوم ليلتي

وقد جزأه إلى مقاطع ورمز للمقطع القصير بالحرف (ب) وللمقطع
الطويل بشرطة : — ، ووضع فواصل بين كل مجموعتين من المقاطع تؤلفان
تفعيلتين في الميزان العروضي التقليدي ، وجعل فوق المقطع ذي الارتكاز
الأساسي خطين رأسيين وفوق المقطع ذي الارتكاز الثانوي خطا واحدا .

|| || | || ||

ب - - - ب / - - - ب / - - - ب - - - ب -

فعولان مفاعيلان فعولان مفاعيلان

|| || | || ||

ب - ب / ب - - - ب / ب - ب / ب - ب -

فعول مفاعيلان فعول مفاعيلان

إن سلامة الإيقاع تتطلب - على حد قول مندور نفسه - تردد ظاهرة صوتية (وهي هنا الارتكاز) على مسافات زمنية محددة النسب ، وهذا يصدق على الارتكاز الثانوي كما يصدق على الارتكاز الأساسي . وإذا تركنا الارتكاز الثانوي قصداً إلى الاختصار ونظرنا إلى الارتكاز الأساسي فأننا نجده يقع في الشطر الأول بعد مقطع قصير وبعده مقطع طويل ومقطع قصير ، ويعود الارتكاز يليه مقطعان طويلان ومقطع قصير ، ويعود مرة ثالثة يليه مقطع طويل ومقطع قصير ؛ ثم يعود مرة رابعة ويليها مقطع قصير ومقطع طويل . وفي الشطر الثاني يأتي الارتكاز الأول أيضاً بعد مقطع قصير ويليها مقطعان قصيران ، ثم يعود ويليها مقطعان طويلان ومقطع قصير ، ويعود ثالثة وبعده مقطعان قصيران ، ثم يعود أخيراً وبعده مقطع قصير ومقطع طويل . ونلاحظ أولاً أن الحديث عن طول المقاطع وقصرها لا محل له إذا سائرنا مندوراً في نظريته التي تعطي القيمة الكمية للنفاذيل مجتمعة ، لا لكل مقطع من مقاطعها . وإذا كان التمييز بين مقاطع طويلة وقصيرة مستقيماً ومطرداً في اللغة العربية فكيف يمكن أن نضع هذه النسبة في عروضها ، شأن العروض أن يستغل النسب الموجودة

في اللغة لا أن يهملها ؟ ثم نلاحظ ثانيا أن مندورا وقف عند إعطائنا هذا التحليل العروضي البيت ، أو على الأصح هذا الشكل العروضي له ، ولم يستطع أن يدلنا على د نسب محددة بين المسافات الزمنية ، التي يقع الارتكاز على رهوسها (أو في أواسطها أو أواخرها ، إذ لا مانع يمنع من تقدير ذلك ، فليس من المحتم أن يقع الارتكاز الشعري أو الموسيقي في أول المقادير) . ولا نظن أن الاهتمام إلى مثل هذه النسبة من الشكل العروضي الذي أمامنا ، أمر ممكن . وبديهي أن هذا لا يعني أن بيت أمرى القيس خال من الإيقاع ، ولكنه يعني أن الشكل العروضي الذي أمامنا غير مستقيم فالقيصل في وجود الإيقاع أو عدمه ، كما سبق أن أشرنا ، هو احساسنا به . وإذا عجز التحليل عن اظهار الإيقاع حيث نحس وجوده فهذا عيب التحليل لا عيب الإيقاع .

ثمة فكرة واحدة قد تسلم لنا من تحليل مندور . وهي الربط بين التبر وبين امتناع الزحاف . فإن العروض التقليدي لا يبين لنا الأساس الموسيقي الصوتي لاشتراط سلامة الأوتاد واقتصار الزحاف (سواء كان بالحذف أم التمسكين) على ثوانى الأسباب . وليس ثمة إشكال في اختصاص الحذف بثوانى الأسباب دون أوائلها : فإن السبب إما أن يكون سبباً ثقيلاً ، أى مقطعين قصيرين متحركين ، فيكون حذف أولهما كحذف ثانيهما في النتيجة إذ لا فرق في الميزان بين أن تقول أنك خذفت الميم الأولى من متفاعلين مثلاً فصارت تفاعلين ، أو حذفت التاء التالية لها فصارت متفاعلين ، وإن كان هذا التقدير الثاني هو ما يقوله العروض لتطوره القاعدة ، وإما أن يكون سبباً خفيفاً ، أى مقطعا متوسطا (مؤلفا من حرف ساكن فحركة فد أو حرف

ساكن) وهنا لا يمكن أن يلحق الأول الحذف لأننا نصير إلى التقاء
سكونين . سكون آخر التفعيلة السابقة والسكون الذي سيصبح ابتداء هذه
التفعيلة ، أو نصير إلى الابتداء بالساكن ان كانت التفعيلة التي وقع فيها مثل
هذا الزحاف في أول البيت . هذا كله عن الزحاف الذي يكون بالحذف . أما
الزحاف الذي يكون بالتسكين فظاهر مما سبق أنه لا يمكن إبقاؤه في الحرف
الأول من السبب لئلا يلتقي سا كنان .

ويبقى الاشكال غير المفسر في العروض : أنه لا يجوز حذف شيء من
الوتر . ومع أن الوتر لا يتألف من المقطع المنبور فحسب ، بل من مقطع
قصير قبله أو بعده يتصل به ، فإن تفسير عدم جواز الحذف بالنبر قد أضاع
جانبا من المشكلة على الأقل . إلا أن بحث الزحاف ليس إلا فرعا عن معرفة
الأساس الإيقاعي للوزن ، وهذا الأساس لا يزال غامضا في تفسير مندور
لأنه لم يستطع أن يبين العلاقة بين النبر والكم بعد أن أقر وجودهما معا في
الشعر العربي . فالمقاطع طويلة أو قصيرة ، والمقاطع الطويلة منبورة أو غير
منبورة ، ومعنى ذلك أن الطول لا يتبع للنبر دائما ، فمما إذن عنصران
لا نستطيع أن تبين أيهما الأساسي وأيها الإضافي في موسيقى الشعر العربي .
فإذا جئنا بعد ذلك إلى قضية الزحاف وجدنا اننا لا نستطيع أن نمس أول
الوتر المجموع في مثل فعولن (إلا بالخرم ، وهو لا يكون إلا في أول
البيت كأن السامع مظلوب منه أن يعطى مسافة صمت بدلا من المقطع القصير
المتروك) . فلماذا ؟ هل ثمة علاقة بين نبر المقطع التالي وبين قصر هذا المقطع
الأول ، أم العلاقة كمية صرف ؟

أما إبراهيم أنيس فبالرغم من اتكائه على عنصر التثمين أو الانشاد

فانه في تحليل أوزان الشعر العربي لا يرى غير الأساس الكمي . فهو يعتمد تحليل المستشرقين للتفاعيل إلى مقاطع طويلة (أو على الأصح متوسطة) ومقاطع قصيرة ، ويقيم الوزن على ترتيب هذه المقاطع ، ويفسر الزحاف على أنه تصرف في هذه المقاطع لا يغير ترتيبها ، بل يحدث فيها نوعا من التخفيف بتجنب تتابع المقاطع المتشابهة . كأن يخفف مقطعان قصيران بجعلها مقطعا واحدا من النوع المتوسط ، أو يخفف مقطعان متوسطان متتابعان بتقصير أحدهما ، ويستحب ذلك إذا كانت المقاطع المتوسطة المتتابة أكثر من اثنين .

وإذا رجعنا إلى طريقة المستشرقين كما صورها كتاب مثل كتاب المستشرق الانجليزي « رايت » ، في قواعد النحو العربي " ، وجدناهم لا يكتفون بتحليل الشعر إلى مقاطع . بل ينظرون إلى النسب بين هذه المقاطع على أساس العروض الكلاسيكي ، أي على أساس الأقدام . ولما كانت التفاعيل عادة أطول من الأقدام المألوفة في هذا العروض ، كما أن الوزن الواحد قد يتألف من المراوحة بين تفعيلتين مختلفتين ، فأننا نراهم ينظرون إلى الوحدة المتكررة ، وربما جعلوا المقطع المزاحف هو الأصل بدلا من المقطع الصحيح ، ليستقيم لهم إخضاع الوزن لقدم من الأقدام التي تقوم عليها الأوزان الأوربية . فمن الأقدام الشائعة في العروض الأوربي والمأخوذة عن العروض اليوناني (الأيامب) (ب -) ، وهو مقطع قصير يليه مقطع طويل ، أو مقطع غير منبور يليه مقطع منبور ، تبعا لكون العروض كميا أو نبريا . فيجعلون هذه

W. Wright : A Grammar of the Arabic Language (3rd ed), part Fourth : Prosody.

القدم أساسا لأوزان : الرجز والسريع والكامل والرافر ، ويسمونها الأبحر
الأيامية . ويقطعون بحر الرجز مثلا على هذا النحو :

ب - ب - / ب - ب - / ب - ب -

متفعّلن / متفعّلن / متفعّلن

ويقطعون الكامل على هذا النحو :

ن - ن - / ن - ن - / ن - ن -

متفاعّلن / متفاعّلن / متفاعّلن

ويقطعون الوافر على هذا النحو (العلامة تدل على أن المقطعين القصيرين
يمكن أن يقلبا مقطعا طويلا) :

ن - ن - / ب - ن - / ن - ن -

مفاعّلن / مفاعّلن / مفاعّلن

ويتبعون الهزج لقدم ثانية وهى (الاتسباستك (ب - ب -) ،
فيجعلون الأصل فى تفعيلته الكف ، ومعلوم أن العروضيين العرب استحسنوا
الكف فى هذا البحر . ويسمون الأبحر الثلاثة : المتقارب والطويل والمضارع
أبحرا أمفيبراحية ، والأمفيبراخ مقطعان قصيران يتوسطهما مقطع طويل
(ب - ب -) ، وأقرب أوزان هذه المجموعة إلى الانضباط عليه المتقارب
فكل تفعيلة من تفاعيله إنما هى قدم أمفيبراحية . ولكن مع جعل التفعيلة
المقبوضة هى الأصل (فعول) . أما الطويل فلهى يتفق مع هذه القدم يجب
أن نقدر فيه عدة زخافات لا تجتمع إلا إذا كان الوزن قبيحا : القبح فى فعولان
والقبض والكف معا فى مفاعيلان . فيصير .

ف — ف / ف — ف / ف — ف / ف — ف

فعل / مفاعل / فعول / مفاعل

وأنما وجب تقدير ذلك لكلا يتعد الوزن ابتعادا شديدا عن القدم التي اعتبرت أصلا له . والمجموعة الرابعة تتألف من المتدارك والبسيط والمنسرح والمقتضب ويسمونها المجموعة الأنابستية ، والأنابست قدم تتألف من مقطعين قصيرين فقطع واحد طويل (ب ب —) فهي شديدة الشبه بالأيامب ، وكثيرا ما تتعاقبان . ويحللون المتدارك وفقا لهذه التفعيلة على النحو الآتي :

— / — / — / —

فعلن / فعلن / فعلن / فعلن

والمجموعة الخامسة والأخيرة تشمل أوزان الرمل والمديد والخفيف والمجث ، ويعتبرونها أوزانا (أيونية) . والقدم الأيونية تتألف من مقطعين قصيرين فقطعين طويلين . ويستقيم تقطيع الرمل على هذه التفعيلة بلاعناء ، مع زحاف واحد اعتبره العروضيون الغرب سائغا ، وهو الخبن فيصير :

ب — ب — / ب ب — / ب ب —

فعلاتن / فعلاتن / فعلاتن

أما سائر أوزان هذه المجموعة فلا بد فيها من ارتكاب زحافات أكثر ، وتغل مع ذلك بعدة بعدا شديدا أو يسيرا عن أصل للقدم .

ففي بحر الخفيف مثلا تسجيل التفعيلة الوسطى — بالخبن — إلى قدمين أياميتين . والقدم الأيامية نصف القدم الأيونية ، فيمكن أن يقال إذن أن بينها قرابة ، على أن ذلك لا ينفي اختلاف الإيقاع فيما بينها اختلافا محسوسا .

ويمكننا أن نعود الآن إلى مسألة سبقت الإشارة إليها في صدر هذا البحث، وهي : هل احتفظ المستشرقون في تقطيعهم للأوزان العربية بتفاعيل الخليل واكتفوا بتحليلها إلى مقاطع ، كما يقول مندور ، أم استغفروا بالتحليل إلى مقاطع عن استخدام التفاعيل كما ينسب إليهم إبراهيم أنيس ؟ ولعله قد وضع من هذا العرض الموجز الذي قدمناه أن التفاعيل لا مكان لها في طريقهم ، ولكنهم يشيرون إلى تقطيع البيت حسب التفاعيل أما للمقابلة بينه وبين طريقهم ، وأما لأنهم استطاعوا إخضاع التفعيلة ، بشئ من التعديل ، لهذه الطريقة . فهم إذن لا يحللون التفعيلة إلى مقاطع بل لا يعتمدونها في طريقهم أصلاً وإن أشاروا إليها . على أنهم لا يقفون أيضاً عند تحليل الوزن إلى مقاطع لأن وحدة الوزن عتدم ليست هي المقطع ولكنها القدم التي تتألف من عدة مقاطع على ترتيب خاص . والمجموعات التي يقسمون إليها البحور تفضل دوائر الخليل من حيث الجمع بين بحور متشابهة الأيقاع . فالأيقاع الخاص لوزن من الأوزان ، كما سبقت الإشارة وكما يمكن أن يلاحظ كل من يجرب أن يحدث أيقاعاً بطريقة بسيطة كالنقر بالأصابع ، يأتي من الترتيب الخاص المطرد لمقاطع هذا الوزن أو أزمته أو نقراته . بمعنى أن الوزن لا يطرد ولا يستقيم إذا بدأت بأن نقرت نقرة قوية أتبعها نقرتين ضعيفتين ثم عدت فعكست هذا الترتيب ؛ أو بدأت بمقطع قصير وأتبعته بمقطع طويل ثم جئت بالترتيب المضاد ودوائر الخليل لا تلاحظ الترتيب مطلقاً — بل إنها تقوم على عكس الترتيب أو تبديله ، في حين أن مجموعات المستشرقين تقوم على ملاحظته . ونتيجة ذلك أننا نجد دوائر الخليل لا تعنى شيئاً أكثر من الجمع الآلى بين عدد من البحور ، في حين أن مجموعات المستشرقين تمثل فصائل من الأيقاعات . وحسبك دليلاً على ذلك

أن هذه الأوزان الثلاثة الشديدة التشابه : الكامل والرجز والسريع، موزعة على ثلاث دوائر مختلفة عند التحليل ، في حين أنها تدخل في مجموعة واحدة في تصنيف المستشرقين .

ألا أن تحليل المستشرقين للأوزان العربية يبدو شديد النقص حين يهمل التغيرات المختلفة التي تطرأ على التفاعيل بالزجاف ، أو على الأصح حين يختار نوعاً واحداً منها . ونحن لا نتكلم الآن على التفاعيل باعتبارها وحدات صوتية بمنحى إليها الوزن الشعري ، بل باعتبارها كلمات تحكى هذا الوزن ، وبما كان هذا أصدق وصف لها . وبناء على ذلك فإن أى طريقة عروضية جديدة يجب أن ترجع إلى التفاعيل حيث نجد صور الأوزان العربية . فإذا كنا نأخذ على طريقة المستشرقين أنها تختار صورة واحدة من صور التفعيلة وتهمل الصور الأخرى ، فليس هذا لأننا نلزم كل طريقة في التحليل العروضى أن تظل خاضعة لقاعدة التفعيلة ، ولكننا نلزمها حقاً أن تراعى جميع الصور التى تأخذها التفاعيل ، باعتبار أن هذه تحاكي أوزاناً اتخذها الشعر العربى فعلاً ، إلا إذا ثبت أن صورة من هذه الصور كانت من قبيل الشواهد المصنوعة فعندئذ يتحتم إهمالها . فالمستشرقون باختيارهم صورة واحدة من صور التفعيلة لأنها هى التى تنفق مع القدم التى اعتبروها أصلاً ، يجعلوا الواقع فى خدمة النظرية ولا يجعلون النظرية فى خدمة الواقع ، ويقدر ما يهملونه من الصور يسكون نجاحهم فى ضبط إيقاع الشعر العربى ناقصاً . لنأخذ الصور المختلفة لتفعيلة الرجز مثلاً (مستفعلن) ولنتنظر إلى أى مدى يستقيم وصفهم لهذا البحر بأنه بحر أيا مبي ، بل بأنه هو البحر الأيا مبي ، بأنهم معانى هذه الكلمة فى العروض العربى . فنجد أنهم قد جعلوا الأصل أن تكون هذه التفعيلة مخبونة (متفعلن) .

ولكننا نعلم أنها ترد تامة وترد مطوية أيضاً (متفعلاً) . وهكذا يصح أن
يأتى بيت الرجز على هذه الصورة :

متفعلاً مستفعلاً مفتعلاً

ونحمله إلى هذه الأقدام :

ب - / - ب - / - - / - - ب - / - ب - / ب -

فالى أى حد سلمت القدم الأيامية فى مثل هذا البيت ؟ وهل يبيح التصرف
اليسير فى الوزن ، المعترف به للشاعر ، أن يرتكب تغيير قدمين تغييراً
يخرج باحدهما إلى الترتيب المضاد ، وهو أقبح ما يكون من التغيير ؟

على أن البحور المسماة بالصافية تبدو أكثر انساقاً بكثير على طريقة
المستشرقين من البحور الممتزجة ، . فهذه يصعب فى الواقع أن تتبين وحدة
الوزن فيها ، حتى إذا اعتبرناها أوزاناً مركبة كالأوزان المركبة فى الموسيقى
(التى تتألف من وزن ثنائى - أساسه نقرتان - ووزن ثلاثى - أساسه
ثلاث نقرات) . ويمكن أن ننظر إلى تحليلهم لبحر الطويل أو الخفيف .
وتلاحظ فى الطويل مثلاً أنهم بعد أن قبضوا تفعيلته الأولى وجمعوا بين
القبض والكف فى الثانية - وهو غير جائز عند العروضيين - بقى فى
مفاعل مقطع قصير زائد . والعروض الكلاسيكى الأوروبى إذا كان يبيح للشاعر
زيادة مقطع أو نقص مقطع دون الإخلال بقاعدة الترتيب الملحوظة فى القدم
فانه يجعل ذلك رخصة للشاعر غير ملتزمة ، يلجأ إليها للتحرر من رقابة الإيقاع
ولكنها هنا جزء من الإيقاع نفسه ، بل جزء أساسى ، لأنها فارقة بين وزن
المتقارب والطويل ، والأذن تجس الفارق بينهما واضحاً .

وقد تنبه أوائل من درسوا العروض من المستشرقين — أبوالد وفرايتاخ ومن تبعها — إلى أن الأقدام التي حللوا إليها الأوزان العربية لا تنفي بالكشف عن أسرار الإيقاع في هذه الأوزان . ولاحظوا أن ثمة تغييرا يطرأ على كم المقاطع الطويلة والقصيرة في مواضع النبر ، ولكنهم لم يعنوا في أول الأمر بتتبع هذه المواضع . ولا شك أن مندورا حين ابتكر فكرة « نواة البيت » كان يحاول بذلك أن يسد الخلل الذي لوحظ على طريقة المستشرقين ، ولكنه — كما رأينا في أبحاثه المنشورة — قد أهمل البحث في موقع هذه « النواة » من سائر أجزاء البيت ، وهو ما عبرنا عنه بعلاقة النبر بالسكن ، وفسر الزحاف عموما بعمليات تعويض في اللقاء الشعر ، فإذا حذف مقطع طويل ، أطيل مقطع قصير أو قصر مقطع طويل ، أطيل مقطع مجاور له ليعوض عن هذا الحذف أو القصر . ولعل أكبر محاولة — مطبوعة — للبحث عن علاقة النبر بطول المقاطع في العروض العربي لا تزال هي تلك المحاولة التي قام بها المستشرق الفرنسي جويار .

ويقسم جويار محاولته هذه على أساس موسيقى صرف . وعنده أن الأوزان العربية كلها تتكون من أزمنة أربعة ($\frac{4}{4}$) ويمكنك أن تتصور هذا الوزن إذا نقرت بأصبعك أربع نقرات على مسافات زمنية متساوية ، وجعلت الأولى نقرة قوية والثانية ضعيفة ، والثالثة أقل من الأولى ، والرابعة ضعيفة كالثانية . ويمكن — بل يغلب — أن يشغل الزمن الضعيف بنقرتين أو ربما بثلاث ، في حين أن الزمن القوي يجب أن تشغله نقرة واحدة . عليك الآن أن ترفع كلمة « نقرة » وتضع مكانها كلمة « حرف » ، أو « مقطع » لتصور الأوزان العربية كما يتصورها جويار . الوزن العربي — أي وزن عربي —

— يتكون أذن من مقطع منبور (هذا معنى النقرة القوية) قيمته زمن موسيقى ، يليه مقطع ثان غير منبور ، قيمته زمن موسيقى أيضا ، أو مقطعان ، أو ربما ثلاثة ، قيمتها مجتمعة زمن موسيقى كذلك ، ثم مقطع يقع عليه نبر ثانوى ، وقيمته زمن موسيقى ، يليه مقطعان منبورين قيمتهما زمن موسيقى أيضا . وجوبار يهتم بتفاعيل التحليل ويرى أنها لا تصور عدد المقاطع وكم كل منها فحسب ، ولكنها تصور مواضع النبر أيضا . وقد بدأ بفرض ميزانه الرباعى على أساس أن هذا الميزان يطابق طرقات الحدادين التى يقال إنها أوحى إلى التحليل بوضع علم العروض . فيضع النبر الأساسى على أول مقطع طويل من التفعيلة ، (١) ثم يترك مقطعين قصيرين أو مقطعا طويلا يقدر أنه غير منبور ويضع النبر الثانوى على المقطع الطويل التالى . وبعد ذلك حقق صحة مواضع النبر بمطابقة ما افترضه على دوائر التحليل ، فإذا كان قد قدر النبر فى مفاعلتين مثلا على د فا ، و د لن ، فيجب أن يكون النبر فى مفاعلتين — تفعيلة الوافر التى تشترك مع الكامل فى دائرة واحدة — على د فا ، التى تقابل د لن ، فى الكامل و د تن ، التى تقابل د فا ، . وبناء على ذلك الفرض وهذا التحقيق حدد مواضع النبر فى التفاعيل السبعة (مع ترك مفعولات التى يرى أنها تفعيلة مصنوعة بجافية للذوق العربى) كما يلى :

|| | | |

أولا — فاعلتين ، فاعلتين

(١) الاك « مستعلن » كما سيأتى .

ثانيا - فعو - لن ، مفاعيلن ، مفاعلتن

ثالثا - متفاعلن مستفعلن

وبلاحظ أن الشرطة في فعوان تدل على امتداد المقطع الطويل السابق لها بما يوازي زمنا كاملا ، وذلك حتى يتوسط بين الزمنين القويين زمن ضعيف كامل . ونلاحظ أن الفرق بين هذه الأقسام الثلاثة ينحصر في وقوع النبر الأول في القسم الأول منها على أول مقطع في التفعيلة ، وفي القسم الثاني بعد نصف زمن ضعيف ، وفي الثالث بعد زمن ضعيف كامل ، يتألف إما من مقطعين قصيرين (أو بسيطين كما يسميهما جويار) ، أو من مقطع طويل (١) (مركب) واحد . وبما أن الترتيب في الوزن لا يقل أهمية عن النبر ، فإن تفعيلة كل مجموعة يمكن أن تتغير بسهولة إلى تفعيلة أخرى في نفس المجموعة ، على حين أن الزحاف لا يمكن أن يحيلها إلى تفعيلة في مجموعة مغايرة . فمفاعلتن مثلا يمكن أن تتحول بسهولة إلى مفاعيلن (ولك أن تقول أيضاً أن العكس صحيح ، وإن كان العروضيون يرون غير ذلك ، فعندهم أن مفاعلتن يمكن أن تهير إلى مفاعيلن ، أما مفاعيلن فلا تهير إلى مفاعلتن ، والامر لا يعدو أن يكون فرقا في الاسم ، فإذا وردت مفاعلتن بعد مفاعيلن ولو كانت هذه قد تكررت عشر مرات ، فعليك أن تعتبر الوزن من مجزوء

(١) نستعمل هذا الوصف في العروض ، كما سبقت الإشارة ، للدلالة على المقطع المتوسط عند اللغويين ، سواء أكان مفتوحا مثل « لا » أو مغلقا ، مثل « لم » ، لأن العروض لا ترد فيه مقاطع طويلة إلا في أواخر الأبيات . كما أننا نقصد بالزمن الكامل ما يدل عليه هذا الاصطلاح في الموسيقى ، بل الوحدة الزمنية التي تدل على مقطع منبور ، ويرمز لها جويار بعلامة « الكروش » في الترقيم الموسيقي .

الوافر ، لا من الهزج الذى تفعيلته مفاعيلان ا) وهذا يصدق على متفاعلين ومستفعلن ، ولكن فاعلان لا تصير بالزحاف إلى فعولن ، لأن نبر الأولى يقع على المقطع الأول ، ونبر الثانية يقع على المقطع الثانى . ويستثنى من ذلك أن تفعيلتى المجموعة الثالثة : متفاعلين ومستفعلن ، يمكن أن تصير إلى مفاعيلن (التى تخرج اليها مفاعيلن ، كما سنشير بعد قليل) ، لأنه وإن كانت المجموعة الثالثة مبدوءة بمقطعين قصيرين غير منبورين ، أو مقطع طويل غير منبور ، ومفاعيلن مبدوءة بمقطع واحد قصير غير منبور ، فإن الأذن لا تلاحظ اختلافا كبيرا فى الحالتين لأن الناطق ينتقل بسرعة من المقطع غير المنبور أو المقطعين غير المنبورين إلى المقطع المنبور .

ثم أن التغير يسير فى داخل كل مجموعة إذا وقع فى المقاطع غير المنبورة : مفاعيلان تصير مفاعيلن ، ومفاعيلتن تصير مفاعيلن كذلك ، هذا عدا الأمثلة السابقة التى يلاحظ فيها جميعها أن الزحاف — سواء أكان بالحذف أم بالتسكين ، أى بتهصير المقطع أم بادماج مقطعين قصيرين فى مقطع طويل — إنما كان فى المقاطع غير المنبورة .

على أننا ، بشئ قليل من التأمل ، لا نلبث أن نقف معترضين على هذا التحليل . فهناك تغييرات كثيرة تتناول المقطع المنبور ، فاعلان تصير فعلان ، فاعلاتن تصير فعلاتن ، فعولان تصير فعول ، مفاعيلان تصير مفاعيل ، مفاعلاتن تصير مفاعلات ، مستفعلنان تصير مفتعلان . وجويز يقف أمام هذه الزحافات ويذهب إلى نظرية خلاصتها أن المقاطع المتحركة فى العربية تختلف فى الطول حسب نبرها أو عدم نبرها . فالارتكاز على المقطع المتحرك يجعله

طويلا ، أى زمنا كاملا ، ويجعل المقطع الذى يليه يميل إلى التوازي أو القصر
لأنه يقع فى الزمن الضعيف (قاعدة تعاقب الأزمنة القوية والضعيفة) فالراء
والباء فى كل من « ضرب ، مصدرا أو فعلا مع الوقف أو عدمه تقعان فى
الزمن الضعيف ، فكم كل منهما نصف زمن ، فى حين أن الضاد التى يقع عليها
النبر تكون الزمن القوى . ولهذا يرى جويار أن طريقة المستشرقين السابقين
له فى تقدير كم المقاطع ، بحيث يجعلون كل مقطع متحرك غير محدود ولا متلو
بسا كن مقطعا قصيرا ، طريقة غير سليمة . ويفضل عليها طريقة العروضيين
العرب الذين قسموا الحروف إلى متحركة وسا كنة فحسب ، لأنهم أحسوا ،
وان لم يستوضحوا كما ينبغى ، أن السا كن حرف يختلف فى ظل الحرف المنبور
فى حين أن الحرف المتحرك قابل لأن يحمل ارتكازا فيمتد فى الزمن . ولهذا
قسم جويار المقاطع إلى بسيطة ومركبة ، بدلا من تقسيمها إلى قصيرة وطويلة
كما يفعل جمهور المستشرقين (١) .

يرى جويار إذن أن تقسيم الحروف - أى المقاطع البسيطة - إلى
متحركة وسا كنة أقرب إلى الدقة من تقسيم المقاطع إلى طويلة وقصيرة ،
يعنون بالطويلة كل مقطع مركب ، وبالقصيرة كل مقطع بسيط . إلا أن تقسيم
العروضيين العرب يجب أن يكمل بملاحظة أن المقطع المتحرك (غير المحدود)

(١) المقاطع المركب عند جويار يتألف - كما يدل اسمه - من مقطعين أولهما متحرك
وثانيهما إما سا كن أو شبه سا كن « تبعاً لكون الحرف اقجارباً أو احتكاكياً » ، وهذا
هو المقطع المغلق ، وأما حرف لين أو على الأصح امتداد اللين الذى على المقطع الأول ، أشبه
بحركة أمالة ، وهذا هو المقطع المحدود . ومن هذا الوصف لطبيعة السكون حسب تحليل
جويار يظهر خطأ النقد الذى وجهه إليه مندور من أنه « يهمل كم الحروف الصامتة العظيمة
الأهمية فى اللغة العربية » . (فى الميزان الجديد ، ص ١٩٢) .

إذا وقع عليه ارتكاز طال وأصبح كـه زمنا كاملا ، وإن لم يقع عليه ارتكاز
كان شأنه شأن الساكن وهبط كـه إلى نصف زمن أو ثلث زمن . ولكن
ما شأن المد ؟

ان المد — عند جويار — ليس إلا مقطعا ساكنا ، ومن ثم فانه يساوى
فى الزمن كم المقطع الساكن ، أى أنه يساوى — أصلا — نصف زمن
ولكن كـه يمكن أن يتغير حسب موضعه . فهو بعد المنبور يساوى نصف
زمن (وهنا يختلف جويار اختلافا واضحا عن المستشرقين السابقين له ،
فالمقطع المنبور الممدود مثل د فـا ، فى فاعلن يساوى زمنا ونصفا ، أى ثلاثة
أضعاف د ع ، لا ضعفها فقط) وبما أن المقطع المنبور قد شغل الزمن القوى
فان هذا المد يكون نصف الزمن الضعيف ولا بد أن يتبعه نصف زمن
ضعيف حتى تطرد قاعدة تعاقب الأزمنة القوية والضعيفة . ولكننا فى د فـولن ،
نجد النبر على العين المضمومة ، فهى إذن تكون زمنا قويا ولكن د ل ، فى
لن تكون زمنا قويا أيضا ، فوقعت واو المد إذن بين زمنين قوين فوجب
أن تشغل وحدها زمنا ضعيفا . وبخلاف ذلك نجد يا . المد فى د فـاعيلن تتبع
مقطعا متحركا غير منبور ، مسبقا بمد آخر ، ومن ثم فهى تقسم معهما زمنا
ضعيفا بين زمنين قوين ، أى أن كـها يساوى ثلث زمن .

(وهنا أيضا نلاحظ الاختلاف بين مقياس جويار ومقاييس سابقيه ،
وان لجأ إلى التبسيط فى رسم المقاطع فجعل كلا من د فـا ، و د ع ، مقطعا
طويلا ، الأول منها منبور والثانى غير منبور ، نفخى الفرق على من ينظر
إلى التقطيع وحده) .

وإذن فالزحاف في مثل فعلان وفعلاتن وفعلول الخ . يظل ممكنا لأنه لا يعنى في الواقع أن المقطع الطويل قد أصبح قصيرا ، فلا يزال هذا المقطع طويلا (زمنا طويلا) لأنه لا يزال يحمل الارتكاز . وكل ما هنالك أن الكتابة العربية لا تظهر الارتكاز وان أظهرت المد . وإذا تذكرنا تحليل جويار للمقاطع أصبح الأمر أكثر سهولة . فالآلف في فاعلن ، والآلف الأولى في فاعلاتن ، وكذلك النون في فعوان ، كلها مقاطع بسيطة في واقع الأمر ، لحقت بالمقاطع المنبورة السابقة لها وكونت معها مقاطع مركبة ، ولكنها لا تزال واقعة في الزمن الضعيف ، مكونة نصفه . فالذى يحدث إذن في مثل هذا الزحاف لا يختلف عما رأيناه يحدث في مثل مفاعيلان بصيرورتها مفاعلن ، أى أن ما يحدث هو فقد نصف زمن ضعيف . ولكن هذا لا يعنى الاستغناء عن نصف الزمن هذا ؛ بل لا بد من تعويضه . وبما أن المقطع الذى يحمل النصف الثانى من الزمن الضعيف — العين في فعلان أو فعلاتن وميم مفاعيلن التى تلى فعلول في بحر الطويل — لا يمكن أن يمتد ليحمل نصف الزمن المفقود إلا إذا نبر ؛ وبذلك يصبح الوزن أكثر اختلافا إذ يصبح عندنا زمانان قويان متواليان ؛ فلماذا يكون تعويض نصف الزمن المفقود بسكتة تساويه . والسكتة معروفة في الموسيقى ، فهى تدخل في حساب الزمن .

يتضح من هذا العرض الموجز للتحليل العروضى عند جويار ، أول نظريته الجديدة في العروض العربى كما يسميها ، أنه أقام العروض العربى على أساس الموسيقى وطبق عليه قواعد تطبيق يوشك أن يكون حرفيا . فقد أخذ الفكرة الأساسية في الإيقاع ، وهى فكرة الزمن القوى thesis والزمن


الضعيف Arsīs وراعاها مراعاة تامة ، والتزم تساوى الأزمنة كما يلتزم فى الموسيقى ، واستغل فكرة الطول والقصر فى النغمات الموسيقية ، فطبقها على المقاطع ، ورأى أن السكته تكون فى الشعر كما تكون فى الموسيقى . ومع أنه لا يمكن أن يقال عنه أنه التزم بالتفاعيل ، أكثر مما فعل سابقوه من المستشرقين ، فقد وجد فيها شيئا لم يجدوه ، وهو أنها تصور النبر كما تصور المقاطع . ونتيجة ذلك كله أنه لم يقبل تحليلهم الأوزان إلى أقسام تتألف من مقاطع طويلة وقصيرة ، بل حللها إلى أقدار (مازورات) تتفق جميعها فى أنها ذات أوزان رباعية وتختلف بحسب تكوين الأزمنة من مقاطع وسكنات وصور ذلك كله تصويرا شبيها بالتصوير الموسيقى ، فلم يكتف بالعلامتين المعهودتين للمقطع الطويل والمقطع القصير (- و ب) معتبرا الأولى دالة على الزمن الكامل والثانية دالة على نصف الزمن ، بل أضاف علامة جديدة (س) تمثل الزمن الكامل ونصف الزمن متحدين ، لتدل على المقطع الطويل أو المركب حين ينبر ، فيكون أوله زمنا قويا كاملا وآخره نصف زمن ضعيف . وأضاف علامة تدل على سكتة مساوية لنصف الزمن ، وهى علامة نصف الزمن مقلوبة ، وعلامة أخرى تدل على سكتة مساوية للزمن الكامل وهى مستطيل ناظم □ ، واستعار من الموسيقى علامة الاطلاق وهى تشبه نونا مقلوبة . وكان طبيعيا أن يدل على الارتكاز الرئيسى والثانوى فجعل علامة الأول خطا رأسيا فى أعلى المقطع وعلامة الثانى خطا رأسيا آخر أقصر من الأول . ثم لم يكتف بهذا التصوير فكان يضيف إليه دائما تدوينا موسيقيا للوزن .

وسنرى الآن تحليله لبعض الأوزان الشائعة ، مجتزئين بالتدوين المقطعى

عن التدوين الموسيقي ويجب أن نلاحظ شيئاً هاماً وهو أنه يعتبر ابتداء القدر دائماً من المقطع ذي الارتكاز الرئيسي ، كما هي الحال في الموسيقى . ويعتبر ما قبله بقية لقدر حذف صدره ، وفي هذه الحالة يأتي الصدر المحذوف في آخر الجملة الموسيقية .

| || | || | || | ||
 س س س س س س س س س س : ب
 مفاعيلن فعولان مفاعيلن فعولان

المديد . س — — س — — س — —
 فاعلان فاعلان فاعلان



الخفيف . س س - س س | س س | س س - س س

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

الوافر
 مفاعلتن مفاعلتن فـعولن

الـكامل بـ | سـ بـ — بـ بـ | سـ بـ — بـ بـ | سـ بـ — بـ بـ |
متفاعلي متفاعلي متفاعلي

الرجز - | س ب - - | س ب - - | س ب - -
مستفعلن مستفعلن مستفعلن

وحسبنا هذا القدر لتظهر لنا طريقة جويار واضحة إن أساس هذه
الطريقة ليس هو التفاعيل ، وإن انتفع جويار بالتفاعيل انتفاعاً كبيراً
بوصفها صورة للشعر العربي ، إنما الأساس هو القدر الموسيقي ، وسيسرعى
نظرنا ولا شك أن الأبحر الممتزجة عند جويار لا تخرج عن القاعدة العامة
في تساوي المقادير ، كما أننا سنلاحظ أن الأقدار الأخيرة في خمسة من
الأبحر الستة التي جئنا بها تكون أصغر من سابقاتها ، وما ذلك إلا لأن
تمتها جاءت في أول الشطر ، أو في أول الجملة الموسيقية ، ونستطيع أن
نقارن بين اختلاف قيم المقاطع : فالمقطع المركب المنبور « عو » في فعوان
(الطويل) يساوي زمنين ، زمناً قوياً وزمناً ضعيفاً ، والمقطع المركب
المنبور « لا » في « فاعلاتن » (المديد) يساوي زمناً قوياً فقط ، في حين أن
المقطع البسيط المنبور « ف » في « فعلن » (البسيط) يساوي زمناً قوياً
ونصف زمن ضعيف . ثم إننا نستطيع أن نحصر انتباهنا لحظات في التدوين
المروضي الذي ابتكره جويار ، دون التفاعيل نفسها ، كي نلاحظ الفروق
بين هذه الأوزان التي تتشابه في كونها أوزاناً رباعية : فنلاحظ مثلاً أن
أنصاف الأزمدة في بحر كالوافر أكثر عدداً منها في الطويل ، في أن مجموع
مقاطع الأول أقل من مجموع مقاطع الثاني ، ونلاحظ أن كلام الطويل
والكامل والرجز يخلو من السكتات ، في حين أننا نجد ثلاث سكتات في البسيط
وسكتة واحدة في المديد . وكثير من هذه الفروق يفيدنا في تذوق الإيقاع

الخاص بكل وزن فشيوع المقاطع القصيرة في الوافر مثلاً يفسر إحساسنا بما في هذا الوزن من حماسة واحتدام . وعلى العكس نشعر بأن طول المقاطع في « الطويل » يكسبه رزانة وتأكيداً . ونحس بأن السكته في وسط كل شطر من المديد ذات قيمة خاصة في موسيقى هذا البيت ، وإن صعب تحديدها فالمديد بحر عسير ، يجمع بين رزانة الطويل وشيء من احتدام الوافر . ولعل خير ما نفعله لتوضيح إيقاع هذا البحر وقيمة السكته فيه هو أن نستشهد ببعض أبيات تأبط شراً في حماسيته المشهورة « إن بالشعب الذي دون سلع » ، ولعل وضعها من ديوان الحماسة في باب الرثاء دون باب الحماسة ، توزع معانيها في الواقع بين جوين نفسيين : جو الحماسة وجو التفجع والحسرة ، بالرغم من أن مناسبتها هو موت عزيز — لعل في موضوع القصيدة المشتبك وجوها المعقد ما يدل على طبيعة وزن المديد الذي صيغت فيه . وسواء أكان صاحب هذه القصيدة هو تأبط شراً أم ابن أخته أم خلف الأحمر فإنها مثال ممتاز لتلازم المعنى والوزن . والآن تأمل مواضع السكتات في الأبيات الأربعة الأولى من هذه القصيدة :

لقتيلاً لا دمه ما يظل	إن بالشعب الذي دون سلع
أنا بالعبء له مستقل	خلف العبء على وولى
مصع عقده ما تحل	ووراء الثأر مني اخت
رق أفعى ينفث السم حل	مطرق يرشح سما كما أط

لا شك أنك تشعر بقيمة السكته بين « الذي » و « دون سلع » ، كأن الشاعر يتردد قبل أن ينطبق باسم ذلك المكان البغيض إليه ، أو بعد « دمه » كأنه يقف مستفظحاً هذه الكلمة ، أو في وسط كلمة مثل « على » أو « متى »

حيث يظهر معنى التأكيد واضحاً . ثم أنت تشعر بقيمة السكته بالنسبة للأبيات
في مجموعها وللقصيدة ككل . فالشاعر تملكه عاطفتان : الآسى والغضب ،
وهذه السكتات تشعر بالتردد بينهما .

إن تحليل جويار للأوزان العربية على قواعد الموسيقى النظرية يهيء
أساساً موضوعياً للبحث الذي عالجته الدكتور عبد الله الطيب في كتابه والمرشد
إلى فهم أشعار العرب وصناعاتها ، على أساس التذوق الوجداني غالباً . هل
أنا يجب أن نقف موقفاً معتدلاً بين التذوق الوجداني والموضوعية . لقد
قدمنا القول أن الفيصل في وجود الإيقاع أو عدمه هو إحساسنا به . ونقول
هنا أن الفيصل في نوعية الإيقاع هو إحساسنا به أيضاً . على أن هذا
الإحساس كثيراً ما يغمض إذا لم يسنده أساس موضوعي . وإذا حاول
الدارس استيضاح إحساسه الغامض دون أساس موضوعي فربما انتهى إلى
الزيف والضلال . وكذلك الحال إذا اتخذ أساساً موضوعياً غير سليم .
وإذن فلتكن النظرية — في مجال دراستنا هذه — في خدمة الإحساس ،
فلا تلوى الإحساس لخدمة النظرية ، ولا نتردد في الحكم بفساد النظرية ،
ولو جزئياً ، إذا وجدناها تتناقض مع الإحساس . وإذا كنا قد لاحظنا أن
في تحليل جويار علامات تساعدنا في تذوق الإيقاع ، أي توضح إحساسنا
به ونعمقه ، فإنا نلاحظ أيضاً أن الارتباط بين هذه العلامات وبين الجو
الوجداني للأوزان لا يطرده دائماً . فإنت تحس مثلاً أن ثمة سكتة في بحر
البسيط ، وإلكنك تحس هذه السكتة في وسط الشطر ؛ أي بعدد فاعلن ،
الأولى ، ولا تحسها في المواضع الثلاثة التي يشير إليها تحليل جويار . وقرأ
مثلاً هذه الأبيات لا مرى . القيس . فإن الوقفات تظهر في الشعر ذي المعاني
أكثر مما تظهر في الصورة التحليلية :

بنى جميلة أنى منهم غاد حان الرحيل ولما ينجزوا زأدى
ان قد نظرت وقد + املت نالها حتى هممت بهج+ران واجداد
ثم اذكرت بأ+ن القلب مرتين عان لديها ولم + يرحل له فاد

وقد بينا في هذه القراءة أماكن الوقفات حسب مانحسه . وذلك أن
تجرب قراءتها ثانية بسكتات حسب الميزان الذى حدده جويار :

بنى جميلة أنى منهم — + غا + د حان الرحيل + ل ولما ينجزوا + زأدى
أن قد نظر + ت وقد املت نا + + لها حتى هممت + ت بهج+ران ولما + د
ثم اذكرت + ت بأن القلب مر + + من عان لديها + ل ولم يرحل له + فا + د

ولعلنا نلاحظ أن الوقفات الأولى هى الأقرب إلى القراءة الطبيعية .
وقد نعلمنا أن نسميها وقفات ولم نسميها سكتات لأننا نرى أن نفرق بين
الوقفة والسكتة . فالسكتة جزء من الزمن الموسيقى ، أما الوقفة فلا . الوقفة
فى داخل الشطر نوع من التصرف فى الإيقاع الشعرى ، تنبىح للشاعر التلاعب
بالمقادير الشعرية بحيث يكون النصف الأول من المقدار مع مقدار سابق
ونصفه الآخر مع مقدار لاحق ، وبذلك يحدث عند سامعه نوعاً من الانتظار
والترقب . يحدث إشباعه عندما تأتى بقية المقدار بعد الوقفة . وهذه هى الوقفة
المعنوية ، إذا أن الوقوف وسط المقدار الوزنى لا يكون إلا للحاجة معنوية .
ويبلغى ألا تحل هذه الحاجة باتصال المعنى فى البيت كله ، ولذلك فإن الوقفات
فى مجازى الأبيات تنفاوت من حيث ظهورها ودرجة قبولها . ومن أجودها
ما تراه فى هذين البيتين للمعري :

ولا مقر على اللذات ، أولها شهد يفر ، ولكن غبه مقر

المقرر : المرارة أو المحروضة .

آلى الزمان يقينا أن سيجمعنا إلى التراب ، ورسى الموت تلتقر وتتفق هذه الوقفات المعنوية مع بعض الأساليب البلاغية كالاغراض التذييل ، وهى تساعد الشاعر على الخروج من رقابة الوزن . ولكن هناك أيضاً وقفات عروضية صرفة ، أهمها — كما لا يخفى — الوقفة عند نهاية البيت ، والوقفة عند نهاية الشطر ، ومثل هذه الوقفات — على عكس النوع الأول — تزيد الرقابة ، أو إن شئت فقل أنها تبرز الإيقاع ، ولذلك فقد يلغىها الشاعر مستخدماً التدوير بين الأشطر — بكثرة نسبية — أو التضمين بين الأبيات بقلة . وفى بحر البسيط نجد — ولعل القارىء يوافقنا على هذه الملاحظة — نوعاً ثالثاً من هذه الوقفات العروضية ، أعنى الوقفة فى منتصف كل شطر . ولعل السبب فى ذلك هو انقسام شطر البسيط إلى قسمين متساويين يتألف كل قسم من تفعيلتين مختلفتين (إذا أخذنا بالتحليل الحليلي) وهذه صفة لا يشركه فيها إلا الطويل ، ولكن الطويل يفترق بانتهاء نصف الشطر منه بسبب خفيف ، فى حين ينتهى نصف الشطر من البسيط بوتر مجموع ، والوتر المجموع أثقل من السبب فلذلك حسن الوقوف عليه أكثر مما حسن الوقوف على السبب الخفيف فى مفاعيلن . أما إذا قسمنا بمقاييس جويار فأننا نرى أن البسيط يتميز عن معظم البحور الأخرى بكونه ذا مقادير أربعة لا يشترك معه فى ذلك إلا الطويل والمتقارب والمتدارك ، أما البحور الأخرى فهى ثلاثية المقادير . ولكن البسيط يختلف عن الطويل والمتقارب فى عدد المقادير بأن المقدار الثانى منه ينتهى بمقطع طويل (مركب) غير منبور . فهو يكون زمنياً ضعيفاً كاملاً ، فى حين أن المقدار الثانى فى كل من الطويل والمتقارب ينتهى بمقطع قصير (بسيط) يكون نصف زمن

ضعيف . وإذا رجعنا إلى شرحنا السابق للكم الحقيقي في مثل د ان مس ، التي تكون نهاية المقدار الثاني من البسيط ، فسوف نتذكر أن كلا من نون د ان ، والميم والسين في مستفعلن تساوي ثلث زمن ضعيف ، وإن كان جويار قد بسط تدوينه العروضي فجعل د ان ، مجتمعة تساوي زمنا قويا ، و د مس ، تساوي زمنا ضعيفا . وإذا كانت الميم والسين من مستفعلن تساويان ثلثي زمن ضعيف لا زمنا ضعيفا كاملا ، فمعنى هذا أنها د تقعان في الظل ، أكثر من قاء فعولن في الطويل والمتقارب . ونظرا لأنهما تتوسطان الشطران هذا الانخفاض يصبح ملحوظا أكثر ، وتآلف الأذن بروز الابقاع عند هذه النقطة ، ويصبح الوقوف لابرز الابقاع هادة لغوية حتى عندما يحذف أحد الأوزمة الضعيفة فتصير مستفعلن د متفعلن ، وينتج عن ذلك أن يصبح المقدار الثاني من البسيط شبيها بالمقدار الثاني من الطويل . أما المتدارك فان كل مقدار منه ينتهي بسكنة

|||

عروضية ، هكذا س ب س س (فاعلن) ومن هنا يصبح الجمع بين السكنة والعروضية التي توافق جزءا من المقدار ، والوقف العروضية التي تبرز الابقاع ، في غاية الثقل ؛ فترك لذلك .

وافترضنا لوجود هذه الوقفة في وسط كل شطر من البسيط ، ويمكننا أن نسميها الوقفة الابقاعية ، يتفق مع اختيار هذا البحر لوزن من أم الأوزان الشعبية وهو المواليا . ومعروف أن الأوزان الشعبية تميل إلى الابقاع الواضح ، وإن لم يكن وضوح الابقاع فيها متفقا دائما مع قوانين الموسيقى الكلاسيكية .

على أن القارىء قد لا يستريح لمحاولة اثبات هذا الفرض مرة باستخدام

قوانين العروض الخليلي ، ومرة باستخدام تحليل جويار الموسيقى . وقد يبدو له الأمر نوعاً من التلاعب باظهار الحجج . والحقيقة أننا نرى في تفاعيل الخليل ، كما يرى المستشرقون ، تصويراً للأوزان العربية يمكن استخدامه والاستفادة منه ، وإن كانت غير مسعفة ببيان طبيعة الإيقاع في هذه الأوزان . وكذلك نرى في قواعد الزحاف والعلّة في هذه التفاعيل ظواهر مستقرة من الشعر العربي ، ولا يمكن نقضها إلا باستقراء مماثل أو أوسع . فقواعد العروض الخليلي عندنا أشبه باطار ، نحاول ملأه بدراسة الإيقاع . ودراسة الإيقاع في نظرنا هي الأهم ، لأنها يمكن أن تعطى القوانين الشكلية لموسيقى الشعر العربي ، فنعرف علل القواعد الجزئية التي يرصدها العروض الخليلي ، ونتبين ما بينها من ارتباط ، ومقدار ما فيها من تسجيل واقعي لظواهر الأوزان الشعرية ، وما فيها من فروض نظرية لأصلها هذا الواقع ، ويمكننا — من ثمة — أن نتبين إمكان الزيادة في هذه القواعد أو النقص منها . على أننا ندرك جيداً أن البحث في طبيعة الإيقاع الشعري وأنواعه ليس بالبحث اليسير . وحين نعرض لنظريات جويار بالذات نجد من الضروري أن نقف موقف الحذر . فقد كتب كتابه عن موسيقى الشعر العربي في سنة ١٨٧٥ ، معتمداً على علم الموسيقى وعلم الصوتيات ، وقد تقدم كلا العلمين تقدماً كبيراً منذ ذلك الحين . وفي علم الموسيقى بالذات تغيرت كثير من الفروض التي بنى عليها جويار نظرياته ، أن لم نقل معظم هذه الفروض ، وذلك تبعاً لتحرر الموسيقى الحديثة من قواعد الموسيقى الكلاسيكية . وقد كان من أهم عناصر هذا التحرر ، الاستفادة من أنواع الإيقاع في الأغاني الشعبية ، التي تخالف قواعد الإيقاع في الموسيقى الكلاسيكية . وحسبنا أن نسمع في ذلك قول واحد من مشاهير موسيقيي العصر ، وهو الملاحن الأمريكي آرون كوبلاند :

« إن الضغط أو النبر — كما نسميه في الموسيقى — يقع عادة على الوحدة الأولى من كل مقدار ... ولكن النخمة المنبورة لا يلزم أن تكون الأولى من كل مقدار . إن ملحنى القرن التاسع عشر الذين كان معظم اهتمامهم منصبا على توسيع اللغة الهارمونية للموسيقى قد تركوا احساسهم بالايقاع يضعف بإسرافهم فى استخدام الوحدة المنبورة التى تتردد بانتظام . وهذا النقد يصدق حتى على أعظمهم . ولعل صنيعهم هو أصل فكرة الايقاع عند مدرسى الموسيقى العادى فى الجيل الماضى ، الذى كان يعلم أن الوحدة الأولى فى كل مقدار . هى دائما الوحدة القوية . » (١)

هذا عن وقوع النبر على أول كل مقدار . وأنت ترى كيف تختلف نظرة الموسيقيين المحدثين هنا عن النظرة السائدة فى عصر جويار والمهيمنة على تحليله . حقا أنها لا تستبعد هذا التحليل كله ولا تستتبع الحكم بخطئه . ولكنها تفتح الباب لامكان تحليل الأوزان العربية بطريقة أخرى ، لا تلزم اعتبار المقدار العروضى الأول فى الشطر بادئا من أول مقطع منبر ، وما قبله مقتطعا من آخر مقدار سابق ، يأتى أوله فى نهاية الشطر .

وليس هذا هو الفرض الوحيد الذى هدمه علم الموسيقى الحديث ، بل إنه قدم هدم أيضا فرضا آخر لا يقل عنه أهمية بل قد يفوقه : وهو فرض تساوى المقادير الموسيقية . يقول كوبلاند :

« قرب نهاية القرن التاسع عشر ، بدأ الانتظام الرتيب للمقادير الثنائية

Aaron Copland : What to Listen for in Music (Mentor Books (1) 1953) p. 27 .

والثلاثية ومضاعفاتها يتحطم . فبدلاً من الكتابة على ايقاع لا يتغير ، مكون من واحد اثنين أو واحد اثنين ثلاثة ، نجد تشايبكوفسكى فى الحركة الثانية من سمفونيه العاطفية يكون ايقاعاً مركباً من الاثنين : واحد اثنين واحد اثنين ثلاثة ، واحد اثنين واحد اثنين ثلاثة .. أو بالأحرى : واحد اثنين ثلاثة أربعة خمسة ، واحد اثنين ثلاثة أربعة خمسة . ولا شك أن تشايبكوفسكى ، كغيره من الملحنين الروس المعاصرين له ، لم يزد على أن استعار من مصادر الأغنية الشعبية الروسية حين قدم هذا الوزن غير المعتاد . ومما يمكن مصدره فإن أشكالنا الإيقاعية ، منذ ذلك الوقت ، لم تعد قط مثل ما كانت ، (١) .

فلو طبق دارس للعروض الغربى هذا الأصل من أصول الموسيقى الحديثة على البحور العربية ، بدلاً من أصل تساوى المقادير (المازورات) الذى التزمه جويار ، لكان من الجائز أن يصل إلى تشكيلات مختلفة ، وإلى تذوق جديد لإيقاعات تلك البحور ، وخاصة الممتزجة منها . ولتوضيح ذلك ننظر فى تحليل جويار لبحرين من الأبحر الستة التى سبق لنا إيراد تدوينها عنده ، وهما الرجز والبسيط . أما الرجز فإتينا لا نرى تدوينه يتأثر تأثراً ما باعتبار إمكان ابتداء المقدار بمقطع غير منبور ، وإنما الذى سيتأثر هو احساسنا بالإيقاع ، فإتينا لن تصور المقطع الأول من البيت « مس » بقية لمقدار علينا أن نتظر صدره آخر الشطرة ، بل سنتصوره ابتداء المقدار ، وكأن حركة الوزن تصبح على هذا التصور حركة صعود ، بدلاً من حركة هبوط ، أو أننا نبدأ فى سفح الموجة ونصعد سريعاً إلى قمته ، بدلاً من أن نبدأ من القمة هابطين . انظر إلى الفرق بين التصورين :

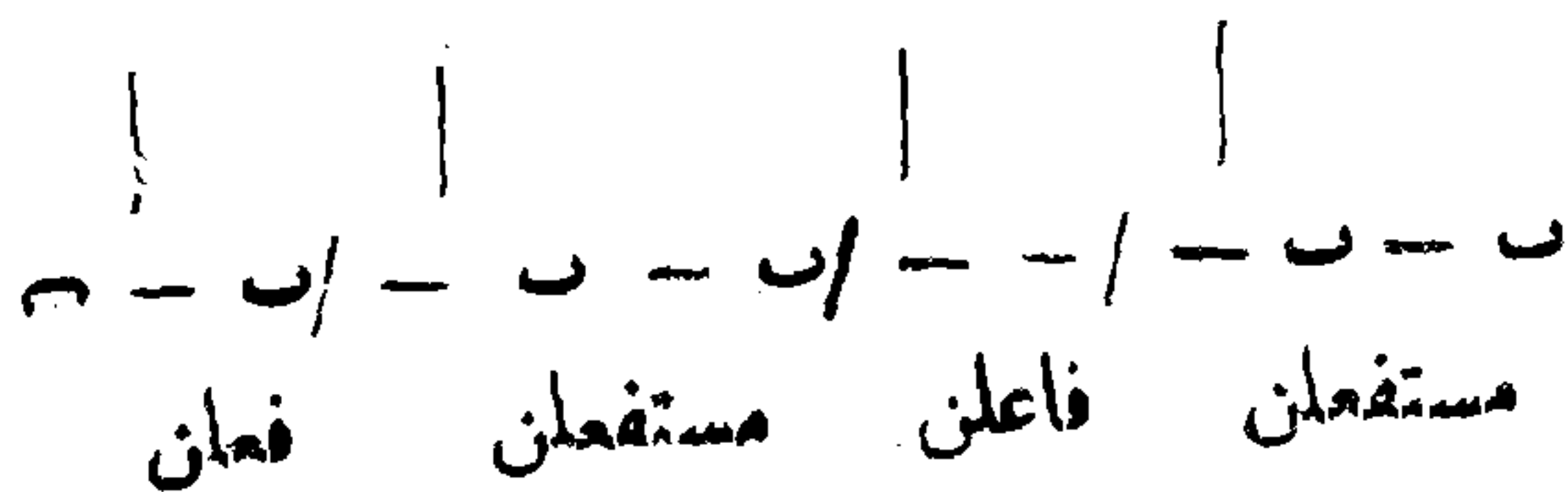
تصور جویار - س ب - س ب - س ب

التصویر الحديث - س ب - س ب - س ب

إن إبقاء البيت ، وإن لم تتغير مادته ، يبدو مختلفا ، فالأول أكثر ليونة ، والثاني أكثر نشاطا . كرر على سمعك عدة مرات كلمة « مستفعلان » ، محافظا على مواضع النبر ، ومعتبرا بداية المقدار الموسيقى المتكرر هي المقطع الثاني المنبور . ثم أعد هذا العمل معتبرا البداية هذه المرة من المقطع الأول غير المنبور ، تحس هذا الفرق بوضوح .

أما البسيط فكلما تأملناه بدا لنا أكثر تميزاً عن غيره من أوزان الشعر العربي ، فهو سيقاه هادئة سيالة ، وإن كان إيقاعه واضحاً . وكأنه استبقى الذبذبة الضعيفة فقط على كل من المقطعين الأخيرين في « مستفعلن ، ودفاعان » . فلو أردنا أن نقيسه بمقاييس الموسيقى لجاز أن نقول أنه ذو وزن مركب ، ثلاثي فثنائي : واحد اثنين ثلاثة ، واحد اثنين . مع ملاحظة ضعف النبر في آخر كل من المقدارين الملتحمين . ولا شك أننا بهذا التقدير نكون قد بعدنا بعداً شديداً عن تصور جويار لموسيقى هذا الوزن ، بل لموسيقى الشعر العربي عموماً ؛ فقد تصورنا « مستفعلن » — في بحر البسيط على الأقل — ذات وزن ثلاثي ، لأرباعي ، والتفاعيل عنده كلها رباعية ، كما أن المقادير رباعية . وتصورنا أن النبر — على الأقل في هذا البحر — عامل ثانوي في الوزن ، أي أننا تصورنا أن المقاطع يمكن أن يكون هو المهيمن على

موازين الشجر العربي (١) . وتصورنا كذلك أن الميزان يمكن أن يكون مركبا من الثنائى والثلاثى ، وأن المقدار يمكن أن يبدأ بمقطع خال من النبر ، وبناء على ذلك كله يمكننا أن نعدل نظرتنا إلى بحر البسيط ، فتعيد تدوينه — مستخدمين نفس الرموز والاصطلاحات التى استخدمها جويار — على النحو الآتى :



هذا الترقيم لا يبدو أقل انتظاما من ترقيم جويار ، وإن كان أكثر تعقيدا . وتستطيع أن تختبره بأن تنقر بأصبعك فقرات تتفق مع الرموز التي في السطر الأول من حيث الزمن والنبر، وأنت تصحب ذلك بنطق التفاعيل - حسب ما هو ظاهر هنا من التقابل بين المقاطع وبين الأزمدة الموسيقية ، فإذا كررت ذلك عدة مرات فانك تستطيع أن تستمر في النقر على النظام نفسه دون مصاحبة بالنطق ، فتحصل في ذهنك صورة سمعية للتفاعيل . على أنني أبادر فأقول أن القصد من إيراد هذا المثال لم يكن إعطاء نظرية ، جديدة في الخروض العربي . وليس ثمة شيء أكثر إغراء للباحث من إعطاء النظريات ، متى ما استطاع أن يصوغ واحدة . ولكننا كما توقفنا عند طبيعة النبر في اللغة العربية ، وطالبنا باستكمال البحث العلمي المعمل في تلك الناحية ،

(١) حين حاول جويار أن يستطلع تأثير نبر العلو accent tonique في الشعر العربي لاحظ . ملاحظة غريبة تتناقض ببحر البسيط ، وهي أن نبر العلو قلما يجتمع مع الشدة على نفس المقامع . والغالب في غير هذا الوزن - أنها يجتمعان . (op. cit; 238 - 9)

نقف هنا أيضا ، مطالبين من تسمو بهم همتهم من شباب الدارسين إلى تعمق البحث في موازين الشعر العربي ، قديمه وجديده ، أن يتسلحوا بمعرفة دقيقة لأصول الموسيقى النظرية ، غير ناسين — اذ يطبقونها على أوزان الشعر العربي — ما بين الشعر والموسيقى من فروق في استخدام الایقاع ، أشرنا إلى أهمها . فمعرفة القواعد العامة لعلم العروض المقارن ، كتقسيم الشعر من حيث موسيقاه إلى كمى ونبرى وغير ذلك ، لا تعنى بدون معرفة جيدة بقوانين الایقاع وعندنا أن دقة العروض الذى وضعة جويار — فى حدود موقف علم الموسيقى وعلم الأصوات فى زمنه — لا ترجع فقط إلى ضخامة الجهد الذى بذله الاستقصاء جميع نقاط بحثه ، بل ترجع قبل ذلك إلى استفادته من الأصول العامة للایقاع ، ومحاولته تطبيق هذه الأصول على اللغة العربية بخصائصها الصوتية المميزة . فوفاه ذلك شر السقوط فى تفسير ضيق للعروض العربى بقيسه بمقياس العروض الفرنسى أو الانجليزى .

وقد يسأل القارئ المتشكك ، وقد بلغنا هذه النقطة من بحثنا : ماذا أفدنا أذن من هذا البحث ، أرانا لم تتجاوز عروض التحليل الا وجدنا أنفسنا مضطرين للرجوع إليه ، وما أفدنا من جولاتنا بعيدا عنه الا العناء الباطل . والرد على مثل هذا القارئ أننا — بادى — ذى بدء — لم نتجرد لهدم عروض التحليل ، ولما كنا نتجردنا لا كماله . ثم أن عناءنا لم يكن كله باطلا . أن هؤلاء الدارسين الاجرياء الذين سبقونا إلى المغامرة خارج حدود العروض التحليلى وبعيدا عن كنفه الموطأ ، وحرمة الآمن ، والذين وقفنا من آرائهم حتى الآن موقف العرض ، والتحليل ، والمناقشة ، والنقد ، قد أثمرت لنا أبحاثهم نظرة جديدة إلى للعروض العربى : نظرة إلى روح الایقاع فيه ، لا إلى القواعد

الجزئية الجامدة . وهذه النظرة هي ما يجب أن تتعده اليوم بمواصلة الدراسة العلمية التي تستمد من نتائج علم الأصوات وعلم الموسيقى . وهذه النظرة هي التي يمكن أن تكون أساسا للبحث في تجديد موسيقى الشعر العربي .

إن صنعة الشعر ليست بالصنعة السهلة ، وقيمة النظريات التي عرضناها في هذا الفصل وسابقه ، والتي نعتزف بأنها لا تزال في مرحلة جديدة بأن تسمى مرحلة المغامرة العلمية ، هو أنها تكشف عن بعض الأسرار الخفية في هذه الصناعة ، ندرك ذلك حين نجدها تقدم لنا تحليلا موضوعيا يتفق مع انفعالنا التلقائي بالشعر ، فيزيد من جمالية هذا الانفعال . وقد حاولنا في نهاية الفصل الماضي أن نقدم مثالا من الطباق بين نبر المقاطع وطولها في أبيات للمعري ، وهو سر من أسرار تلك الصناعة المليئة بالماثرات الموسيقية اللاشعورية . وسنحاول قبل أن ننهي هذا الفصل بدوره ، أن نقدم مثالا لنوع آخر من الطباق ، أو مستوى أعلى منه إن شئت ، وهو الطباق بين النبر العروضي (الموسيقى) وبين النبر اللغوي . ومثالنا هو من تلك الأبيات نفسها ، وسنكتفي بالبيتين الأولين لتوضيح فكرتنا ، معتمدين على تحليل جويار الموسيقى لبحر الخفيف ، وفي نظرنا أن هذا التحليل إن لم يكن صوابا كله فهو أقرب ما يكون إلى الصواب .

وللتقارىء أن يمضوا في التطبيق ما شاء حتى يتبين له إن كان مثل هذا الاتجاه في دراسة موسيقى الشعر على شيء من القيمة :

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

س ب — ب ب س ب س ب س ب — —

غير مجدد في ملتي واعتقادي

نوح بياك ولا ترنم شادي

وشبيهه صوت النعي إذا قبي

س بصوت البشير في كل نادي

ضع مواضع النبر اللغوي على كلمات هذين البيتين ، فستبدهك ملاحظة
عجيبة : أن النبر اللغوي والنبر العروضي يتفقان في البيت الأول اتفاقا تاما ،
الا في كلمة واحدة من الشطر الثاني ، وهي كلمة دولا ، حيث يقع النبر اللغوي
على الواو والنبر العروضي على د لا ، ولعل النبر اللغوي هنا أضعف من المعتاد ،
لأنه لا يقع على الواو بالأصالة ، بل لاتصالها د بلا ، . في آخر البيت اذن
اشعار خفيف بالتنافر ، نجده يشتد دفعة واحدة في البيت الثاني ، حيث يتنافر
النبران في ستة مواضع في الشطر الاول ويتوافقان في موضعين فقط ، ثم
يعودان في الشطر الثاني فيتوافقان في أربعة مواضع ويتنافران في موضع واحد .
والآن فانتا تسأل : هل لهذا التوافق والتنافر قيمة ما ؟ ونحاول ، ونحن نردد
البيتين ، أن نستعيد شعورنا التلقائي بها ، مقترنا بهذه الملاحظة الموضوعية
الجديدة . فيبدو لنا أن في البيت الاول نوعا من الهدوء ، نوعا من التسليم :
أفكار الشاعر ، المتمثلة في كلماته ، تخضع عن طواعية للنظام المتمثل في الإيقاع
العروضي . ولكن شيئا من القلق يتسلل قرب آخر البيت ، تسنده تلك الوقفة
العروضية التي جاءت هذه المرة في وسط كلمة د ترنم ، و فجأة تنفجر العاطفة

المحتسبة ، ينفجر السخط السكامن على الموقف الانساني : إن الحياة
الانسانية لا معنى لها ، لأن الموت هو حقيقتها الأبدية المائلة في كل شيء
حتى في الفرح .

أليس هذا هو ما نشعر به عند قراءة هذين البيتين ، وإن لم تدبينه في
وضوح ، لأنه لا يجئنا - في واقع الأمر - من المعاني الصريحة ، بل من
هذه الموسيقى التي تتسلل إلى نفوسنا دون أن نعي ، من هذا الإيقاع الذي
يتراوح بين التوافق والتنافر ؟

وبعد ، فقد أوفت بنا الدراسة اللغوية والدراسة الموسيقية كتابهما على
موضوع هام ، وهو العلاقة بين إيقاع الشعر ومعناه ، وطبيعي أن يكون
ذلك . وطبيعي أن يكون هذا الموضوع هو المرحلة الأخيرة من بحثنا .
ولكننا لا نستطيع الخوض فيه قبل أن نتناول الظاهرة الثانية التي تكون مع
الإيقاع أو الوزن موسيقى الشعر الخاصة به . علينا الآن أن ندرس القافية
بنفس الطريقة التي درسنا بها الوزن ، أعني على أساس الدراسات اللغوية
والموسيقية الحديثة .

الفصل الرابع

القافية

للقافية تعاريف مختلفة ، أشهرها اثنان : الأول أنها حرف الروى أى الحرف الذى يتكرر فى آخر كل بيت من أبيات القصيدة ، وهذا التعريف قاله ثعلب ، ولم يأخذ به علماء العروض بعده ، ولكنه لا يزال هو المفهوم الشائع للقافية ، ومعظم الدواوين القديمة مرتبة أبوابا على حسب حروف الروى ، وهى تسمى ذلك القافية . أما التعريف الثابت فى كتب العروض فهو أنها من آخر حرف فى البيت إلى أول سا كن يليه مع المتحرك الذى قبله . وهو تعريف الخليل . ولنا أن ندهش لأن الخليل حين صاغ هذا التعريف المعقد لم يلتفت إلى فكرة المقطع . فلو قد التفت إليها لأصبح تعريف القافية عنده أنها المقطع الشديد الطول فى آخر البيت ، أو المقطعان الطويلان فى آخره مع ما قد يكون بينهما من مقاطع قصيرة . فالمقطع الشديد الطول المكون من حرف سا كن قد فخر ف سا كن مثل قول شوقي :

سـنـون تـعـاد و دهر يـعـيد لـعـمـرك ما فى الـيـسـالى جـسـديـد

ويندر أن تكون القافية مقطعا شديدا الطول مكونا من سا كن فحركة قصيرة فسا كنين . وإذا كان السا كنان الأخيران حرفا مضعفا فان المقطع

بعد طويلا (لا شديد الطول) ويلزم أن تتألف القافية منه ومن المقطع الطويل السابق له ، كما في قول شوقي أيضا :

فلـك جـار ودينـا لم يـدم عنـدها السـعد ولا النـحس اسـتمر
روحوا القـلب بـلذات الصـبـا فكـفى الشـيب مجـالا للـكـدر
والمقطعان الطويلان - مع ما قد يكون بينهما من مقاطع قصيرة -
يكونان معظم قوافي الشعر العربي قديمه وحديثه . وربما تابعا بلا فاصل .
كقول ابراهيم ناجي :

أمسى يـعـذبـني ويضـربـني شـوق دغى طغـيان مجنون
وربما كان بينهما مقطع قصير واحد ، كقول العقاد في « هدية
السكران » :

حادي الظلام على جناح صاعد يا أرض اصغى ، يا كواكب شاهدي
وربما كان بينهما مقطعان قصيران ، كقول العقاد أيضا :

أنا القـوافي ورب الطرس والقلم ماذا أفادك صدق العلم في الأمم^(١) ؟
وربما كان بينهما ثلاثة مقاطع قصيرة ، وهذا قليل ، وربما جاء في قافية
الرجز ، كقول شوقي في مسرحية عنتره :

صنعاء أعلى من دمشق سلعة وثمنا

(١) حرف الروي يكون ملطما لأنه متبوع بعد .

وقد يلغى أن يفهم من تعريف الخليل أن القافية في أى صورة من صورها التى تقدم ذكرها تلزم أبيات القصيدة جميعها ، فلا يخرج الشاعر من صورة إلى صورة بتقصير مقطع طويل أو حذف مقطع قصير أو ضم مقطعين قصيرين فى مقطع طويل ، على نحو ما يبيحه له الزحاف فى غير القافية . وهذا ما فهمه ابن رشيق ، ولذلك فقد أورد تعريف أبى موسى الحامض للقافية أنها « ما لزم الشاعر تكراره فى آخر كل بيت » ، معقبا عليه بأنه « كلام مختصر مليح الظاهر ، إلا أنه إذا تأملته كلام الخليل بعينه لا زيادة فيه ولا نقصان » . وصرح بعد ذلك بأنه « لا يجمع نوعان من هذه الأنواع فى قصيدة ، إلا فى جلد من السريع » . والحق أنه لا يندر اجتماع نوعين أو أكثر من هذه الأنواع فى بحر الرجز بالذات ، لا فى السريع كما ذكر ابن رشيق ، فالبيت السابق من مسرحية عنفرة يسبقه هذان البيتان :

يا طيبها لقضاء
أهلا بصخر مرجبا

لله ما أمسعدنا
بالقمر العالى السعدنا

فأنت ترى ان المقطعين الطويلين قد توسطهما مرة مقطع قصير واحد ،
ومرة مقطعان ، ومرة ثلاثة . على أن العروضيين قد تغالوا في دعوى اجتماع
هذه الأنواع تغاليا هذعب بقيمة تعريف الخليل . والاستقراء وحده هو الذى
يثبت مدى ما فى دعواهم هذه من صحة ، على أننا نستطيع أن نقول أنه من
العسير جدا أن نجد أمثلة لهذا الاختلاف فى غير قافية الرجز .

ولكن العروضيين يشبتون داخل حدود القافية التي ذكرناها حروفا وحركات يجمعون على التزامها ، وإن كانت الواو والياء ونظيرتاها الضمة

والكسرة ، يمكن ان تتقارضا ، فليس الأمر إذا قاصرا على الروى على كل حال . ولعلنا لو التزمنا النظر إلى القافية على اساس المقاطع ، كما فعلنا حتى الآن ، لسهل علينا بيان هذه الحروف والحركات الملتزمة وادراك قيمتها الصحيحة .

فأما المقطع الشديد الطول ، فيجب ان يلتزم فيه حرف المد الذى يسبق الروى (الردف) ، وإن جاز ان تتقارض الواو والياء .

وأما إذا كانت القافية مقطعين طويلين أو منهما مع ما بينها من مقاطع قصيرة ، فينظر أولا إلى المقطع الأخير :

فإن كان مقطعا مفتوحا (أى منتهيا بحرف مع) فيجب تكرار المقطع كله ، أى ان حرف المد (الاطلاق أو المجرى) يلتزم كما يلتزم الحرف الساكن (الروى) (١) .

وإن كان مقطعا مغلقا (أى منتهيا بحرف ساكن) فيحسن أن يلتزم الحركه التى تسبق الروى (التوجيه) وإن كان كثير من الشعراء — قدما وحديثا — قد تسامحوا فى ذلك كما فعل شوقي فى رائيته فى « أبى الهول » :

(١) ربما حلت الهاء محل حرف المد (والهاء حرف بين اللين والساكن ، كما فى قصيدة شوقي :

قف « بطوكيو » وطف على « بوكهامة » وسل العريتين كيف القيامه
وربما مدت الهاء أيضا ، فيكون ختام البيت لنا بعد لين ، ويسكون الروى ما قبل الهاء
كقول شوقي أيضا :

نجما وتماثل ربانها ودق البشائر ركباتها

أبا الهول طال عليك العصر وبلغت في الأرض أقصى العمر
فيالدة الدهر لا الدهر شـب ولا أنت جاوزت حد الصخر

وكثير من القصائد لا تلتزم من الحركات غير ما ذكر ، فيكون ما يلتزم :
أينا وسكونا ، أيا كان المتقدم منها ، ولا يستثنى من ذلك إلا القافية المنتهية
بمقطع طويل مغلق ، فكثيرا ما تسامح الشعراء فلم يلتزموا بالحركة
السابقة للروى .

على أن كثيرا من القصائد تتجاوز ذلك فتلتزم بعض أصوات اللين القصير
(الحركات) أو الطويلة (حروف المد) في المقطع أو المقطعين السابقين الأخير .
وبناء على ذلك فيجب أن ننظر إلى هذين المقطعين أيضاً .

فننظر أولا إلى المقطع قبل الأخير . فإن كان مقطعا مفتوحا فإن المد
يلتزم ، ويجوز أن تتقارض الواو والياء . ويسمى هذا المد ردفا كما في المقطع
الشديد الطول ، لأنه يردف حرف الروى كالحال هناك .

وإن كان مقطعا قصيرا فينظر إلى ما قبله ، فإن كان ما قبله مقطعا مفتوحا
مختوما بألف مد فإن حركة هذا المقطع القصير المتوسط (ويسمى الدخيل)
تلتزم الكسرة (وتسمى اشباعا) غالبا ، كقصيدة أبي الطيب المشهورة :

على قدر أهل العزم تأتي العزائم وتأتى على قدر الكرام المكارم

أما المقطع الثالث من آخر البيت فلا يلزم فيه شيء إلا ألف المد هذه إن
وجدت ، ويسمونها التأسيس ، وظاهر مما سبق أنها لا تجتمع مع الردف .
وقد يكون التأسيس في المقطع الثاني من آخر البيت ، بدلا من المقطع الثالث ،

وذلك إذا كان المقطع الأخير مغلقاً . كقصيدة ناجى « زازا » :

أنا وحدي في اليد حيران هائم فعدى تذكر القفار الخمائم

فليس في هذه القصيدة مقطع دخيل ، وإنما يعد الحروصيون « دخيلاً » ،
الحرف المتحرك من المقطع الأخير ، وقد جاء متفقاً في التصريح وبعض
الآيات ولكنه غير ملتزم في القصيدة كلها . وإنما تلزم حركته وتكون
أشباعاً وتوجيهاً في الوقت نفسه ، كما تلزم ألف التأسيس السابقة له .

هذا مجمل قواعد القافية ، بعد أن استعصنا عن تحليلها إلى حركات
وسكنات ، بتحليلها إلى مقاطع . ويظهر من هذا التحليل أن القافية لا تختص
فقط بتكرار حرف ساكن في آخر البيت وهو المسمى بالروى ، بل تختص
إلى جانب ذلك بشيئين :

الأول : الحرص على أن تساوى القوافي تساوياً تاماً من الناحية الكمية
ويظهر ذلك لا في تساوى عدد المقاطع فحسب (واختلافها في البحر الرجز
بالذات لا ينقض القاعدة العامة ، لأن هذه البحر هو أقرب بحور الشعر
العربي إلى الشعر) بل يظهر أيضاً في التمييز بين المقاطع المفتوحة والمقاطع
المغلقة ، إذ أن حرف المد — كما يقرر الدكتور إبراهيم أنيس — يكاد
يبلغ من حيث زمن النطق به ضعف الحرف الصحيح حين يكون ساكناً .
وهذه الحقيقة تؤكد ، من ناحية ، الطبيعة الكمية للشعر العربي ، ومن ناحية
أخرى ارتباط القافية بالإيقاع .

الثاني : أن للقافية ، إلى جانب وظيفتها الإيقاعية ، قيمة موسيقية خاصة
من حيث اشتغالها على حرف مد أو أكثر . وبما ينسب إلى هذه القيمة أن القافية

لا تسكتقى بالتزام حرف لين قصير (حركة) مكان حرف لين قصير ،
أو حرف لين طويل ، (مد) مكان حرف لين طويل ، بل تلتزم
أيضاً أن تتشابه طبيعة هذه الحروف . فالردف إذا كان ألفا فيجب أن يبقى
ألفا ، وإن جاز أن تتبادل الواو والياء في الردف لتشابه طبيعتهما ، فكلاهما
صوت ضيق كما يقول الدكتور ابراهيم أنيس ، ولذلك يجوز أيضاً أن
تتعاقب الضمة والكسرة في الاشباع والتوجيه . ومما ينسب إلى هذه القيمة
الموسيقية أيضاً أن معظم قوافي الشعر العربي (تسعين في المائة منها حسب
واو او ياء بدلا من تقدير الدكتور ابراهيم نيس) تمد الحركة الأخيرة
في البيت فتحيلها الفاو الوقوف بالسكون كما هي الحال في النثر ؛ وهذه
الظاهرة من أهم ما يميز لغة الشعر عن لغة للنثر .

ينبغي إذن أن تدرس القافية من ناحيتين : من ناحية دورها في الإيقاع ،
ومن ناحية قيمتها الموسيقية الخاصة . ولكن القافية لم تظفر من اهتمام
المستشرقين والعرب بما ظفرت به الاوزان . ولا نعلم بحثين مفصلين عنها
إلا الفصل الذي خصصه لها الدكتور ابراهيم أنيس في كتابه «موسيقى الشعر» ،
و «البحث الأول» ، من كتاب «المرشد إلى فهم اشعار العرب وصفاعتها» ،
للدكتور عبد الله الطيب المجذوب ، وقد جعل عنوانه (عيوب القافية ومحاسنها
 وأنواعها) . ولا نجد في واحد من هذين الفصلين نهجا جديدا في دراسة
القافية ، بل يغلب عليها عنص ما أورده ابن رشيق في العمدة والمعري في
مقدمة اللزوميات ، مع اختلاف يسكاد لا يعدو الأسلوب والترتيب .^(١)

(١) ابراهيم أنيس : الأصوات الغوية ، ص ٤٣ و ٤٥ .

وقد زاد الدكتور ابراهيم انيس شيئا من المقارنة بين قوافى القدماء وقوافى المحدثين ، كما نبه إلى الخصائص اللغوية لكل من الألف والواو والياء . إلا أنه لم يعرض لوظيفة القافية في الإيقاع ولا لقيمتها الموسيقية بأكثر من ملاحظات يسيرة كقوله أنه (تكرر ها . يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية — فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها ، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة ، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن) . وقوله : (إن التزام حركة بعينها قبل الروى مما يكسب القافية نغما وموسيقى)^(١) . وهذه موضوعات يجب الوقوف عندها طويلا ، لا أن يكتفى فيها بمثل هذا القولى الجميل ، وإن يكن صادقا . فهل ترجع قيمة القافية ، فقط ، إلى أنها ظاهرة تتردد في فترات زمنية منتظمة ؟ وهل تستوى في ذلك مع النبر مثلا ؟ ثم لماذا كان (التزام حركة بعينها قبل الروى) مما يكسب القافية نغما وموسيقى ؟ وهل يقصد بالنغم هنا شيء أكثر من التكرار الذى أشير إليه فيما سبق ؟

أما الدكتور عبد الله الطيب فله أحكام ذوقية على القوافى كأحكامه على الأوزان ، فيها احساس طيب بموسيقى الشعر ، ووراءها تتبع واسع لنماذجه . ولكن ذوقه الخاص يدخل فى ذلك ، لا تسنده نظرة موضوعية ولا تخامره رغبة فى ألف أسلوب جديد ، فربما أطلق أحكاما يخالفه فيها الكثيرون ، كقوله باستهجان التسميط ، وأن القافية الموحدة الملتزمة هى أنسب شيء للشعر العربى ، اعتمادا على نماذج قليلة رديئة من الشعر المتعدد القوافى .

(١) ابراهيم أنيس موسيقى الشعر ص ٢٤٦ .

ولكن بين أيدينا دراسة واسعة باللغة الانجليزية في القافية ، تعتمد على الدراسات الصوتية العملية ، وتستثير بأصول الموسيقى ، وتستمد نماذجها من أربع لغات أوروبية . وهي الانجليزية والفرنسية والألمانية والروسية^(١) . ففى وسعنا أن نفيد منها فى دراسة الخصائص العامة للقافية وتطبيقها على الشعر العربى . وربما كان بحث القافية أقرب إلى الأصول العامة للغات من بحث الأوزان . فطبيعة القافية فى أى لغة من اللغات لا تكاد تختلف عنها فى لغة أخرى . ولهذا أغرم علماء اللغات بالبحث عن أصل القافية التى بدأ ظهورها فى الآداب الأوروبية حوالى القرن الرابع عشر : من أين جاءت ؟ أم من بعض نماذج الأدب اللاتينى . أم من الأدب البيزنطى المسيحى ، أم من الأدب العربى ؟ وفى حين أنهم يقولون : أن النظام العروضى لآى لغة يلعب من طبيعة هذه اللغة ، فإن كل ما يستطيعون قوله عن القافية هو أنه لو عاشت أى لغة بمعزل عن سائر اللغات لكانت حرة أن تكتشف القافية بنفسها ، ولكننا لا نعرف لغة انعزلت هذا الانعزال^(٢) .

على أن هذا لا يعنى أن اللغات المختلفة تتشابه تشابهاً تاماً من حيث نظام التقفية فى كل منها . إتنا نستطيع أن نقول إن القاعدة العامة فى القافية فى الالتزام بحرف صامت وحرف لين منبور أو ممدود فى أواخر الأبيات . هذا أقل ما يكون القافية . وقد يزيد على ذلك بالترام حرف صامت آخر أو أكثر فى كلمة القافية . ولكن اللغات تختلف بعد ذلك اختلافاً واسعاً : تختلف

Henry Lanz: The Physical Basis of Rime (Stanford University (١)
Press California 1931) .

Op. cit p. 128

(٢)

أولاً من حيث وفرة الكلمات التي يمكن أن يقف بعضها مع بعض : ففي حين تقل هذه الكلمات قلة شديدة في اللغة الإنجليزية ، بحيث يضطر الشعراء في كثير من الأحيان التي التسامح في قبول قواف غير كاملة ، فإنها تتوافر في اللغة العربية توافراً لعله هو الذي ثبت قاعدة القافية الواحدة في القصيدة العربية . ويرجع سبب هذا الاختلاف إلى طبيعة الأصوات اللغوية في كل من الإنجليزية والعربية : فالإنجليزية تحتوي على أكثر من ثلاثة وعشرين صوتاً ليناً مختلفاً ، في حين أن العربية لا تحتوي إلا على ثلاثة فقط ، وهي الألف والواو والياء ، وحتى إذا اعتبرنا الألف صوتين ، ألفاً مماله وألفاً مفخمة ، فإن الفرق يظل كبيراً . فإذا أضيف إلى هذه الخاصة في اللغة العربية خاصة أخرى وهي سعة الاشتقاق التي تسهل للشاعر أن يصوغ كلمات على قافية واحدة من أصول غير متفقة الأواخر ، فيقول مثلاً : علام ، وقائم ، ويلائم ، تبين كيف استطاعت العربية أن تصوغ قصائد من عشرات الأبيات على قافية واحدة ، وأن تلتزم فيها ما لا يلزم أحياناً .

على أن اختلاف اللغات من حيث استخدام القافية لا ينحصر في وفرة القوافي أو قلتها ، بل إنه يشمل أيضاً مدى الحاجة إلى استخدام القافية لدعم الإيقاع . وقد مر بنا قول سابير أن عدم تمايز المقاطع في اللغة الفرنسية من حيث الكم والشدة قد جعل القافية في الشعر الفرنسي « وسيلة توشك أن تكون ضرورية لإبراز أو تقسيم الحركة التي لا قوام لها للمقاطع الرنانة » . أما اللغات التي تتمايز فيها المقاطع من حيث الكم أو النبر ، كالإيونانية أو اللاتينية أو الإنجليزية ، فإنها لا تحتاج إلى القافية ، وإذا دخلتها القافية فإنها تكون حلية يمكن الاستغناء عنها .

فهل يمكن ، على الرغم من هذه الفروق ، أن نجد أساساً مشتركاً للقافية
يفسر استخدامها في اللغات المختلفة كعنصر من عناصر الإيقاع ، وإن اختلفت
درجات هذا الاستخدام وضرورته ؟

إن « لانس » يجعل الوظيفة الإيقاعية للقافية في أنها تضبط مقادير
الآبيات ، أو على حد تعبيره — أنها تعد خطواتنا في القراءة . وهذه الوظيفة
لازمة لكون تحديد عدد المقاطع في البيت جزءاً من الشكل الشعري .
وإذا كانت الحاجة إلى هذه الوظيفة ظاهرة في الشعر المقطعي الذي اختلفت
منه النسب الرياضية بين المقاطع ، فإن ذلك لا يعنى أنها مجرد « حلية » في
الشعر النبري أو الشعر الكمي ، ويتبع لانس نماذج كثيرة من الشعر
الانجليزي والألماني والروسي ، وكلها نبرية ، راصداً مواضع النبر باستخدام
جهاز قياس الذبذبات (الأسيلوجراف) فيثبت له أن الشعر قلماً يتبع نظاماً
وزنياً صارماً ، ويستنتج من ذلك أن الإيقاع أكثر مرونة من الوزن ،
فالشاعر ، بتصرفه في القواعد الصارمة للوزن ، يستطيع أن يخرج من الوزن
الواحد إيقاعات مختلفة من حيث صورتها المادية وتأثيرها النفسي ، ولكن
هذا التصرف ، في الوقت نفسه ، يجعل الشاعر محتاجاً إلى أداة تعيد الإيقاع
الأصلي للوزن ، ذلك الإيقاع الذي يفترض ثباته كجزء من الشكل الشعري .
وهذه الأداة هي القافية .

ويستتبع هذا الفرض أن القافية تكون ألزم حيث يضعف الأساس
الكمي أو النبري للعروض ، إما ضعفاً أصيلاً في اللغة أو عارضاً في النظم ،
وأنها ترتبط بالبيت الكامل الأجزاء ، أي الذي يلتزم فيه عدد معين من
المقاطع . فإلى أي حد تتفق هاتان النتيجةتان مع استعمال القافية في اللغة العربية ؟

إن العروض العربى كما نرجح عروض كى ، إنه يقوم على التزام ترتيب معين ونسب ثابتة بين المقاطع الطويلة والقصيرة . فقد يلغى إذن أن تكون حاجته إلى القافية أقل من حاجة الشعر الفرنسى ، بل وأقل من حاجة الشعر الانجلىزى أيضا ، لأن كم المقاطع فى اللغات الكمية أكثر انضباطاً من شدة النبر فى اللغات النبرية . ولكن الواقع هو أننا نجد القافية ملتزمة دائماً فى الشعر العربى ، فى حين أن قسماً كبيراً من الشعر الانجلىزى ، وهو الشعر المرسل المستعمل فى الملاحم والمسرحيات ، يخلو من القافية . فما علة ذلك ؟ إذا افترضنا أن القضية العامة صحيحة فلا بد من أحد أمرين : إما أن وزن الشعر العربى يتسع لأنواع من اختلاف الإيقاع تحتاج إلى القافية لضبطها وإظهار تساويها ، وإما أن القافية ليست لازمة للشعر العربى هذا اللزوم الذى يزعمه انصارها ، وإذا كان الشعر العربى قد التزم القافية فإن ذلك يمكن أن يفسر لا بضرورة القافية فى نظامه الإيقاعى بل بأن الشعر العربى قد توقف عن التطور لأسباب تاريخية .

فلنبداً بالفرض الأول ، أعنى أن وزن الشعر العربى يتسع لأنواع من اختلاف الإيقاع تحتاج إلى القافية لضبطها وإظهار تساويها . إن أول ما يخطر ببالنا عند مناقشة هذا الفرض هو الزحاف . فهل يعد الزحاف نوعاً من اختلاف الإيقاع هذا شأنه ؟ إن اختلافات الإيقاع التى لاحظناها لانس ، قد ظهرت فى الصور الفوتوغرافية ، كما أمكن الإحساس بها فى حركة الشعر نفسه . ولسكننا لآنملك حتى الآن صوراً تراها العين لتأثير الزحاف فى الإيقاع ، فلا بد لنا من الاكتفاء بالتأثير النفسى . واسكى نبحت عن تأثير الزحاف فى الإيقاع نختار ديوان أكثر الشعراء القدماء جرأة على الزحاف :

امرى القيس . فسترعى نظرننا آيات ليلية بلغ فيها الزحاف حد التأثير في
إيقاع البيت حقا ، كما في قصيدته التي مطلعها :

لمن طلل أبصرته فشجاني كخط زبور في عيب يمان
ومنها :

ليالى يدهونى الهوى فأجيبه	وأعين من أهوى إلى روان
فإن أمس مكروبا فيارب بهمة	كشفت إذا ما اسود رجه الجبان
وإن أمس مكروبا فيارب قينة	منعمة أعملتها بكسران
لها مزهر يعلو الخيس بصوته	أحبش إذا ما حركته اليدان
وإن أمس مكروبا فيارب غارة	شهدت على أقب رخو اللبان
على ربذ يزاد عفوا إذا جرى	مسح حيث الر كض والذالان

فتمه فرق واضح في الإيقاع بين الآيات التي وردت فيها فعولن الواقعة قبل
الضرب مقبوضة والآيات التي وردت فيها سالمة من الزحاف . والعروضيون
يستحسنون القبض في هذا الموضع ويدونه أجود من السلامة ، ويسمونه
اعتمادا . وهو خاص بالضرب المحذوف من الطويل دون التام ، فكأن
اختلاف الإيقاع هنا إنما نشأ من الاضطراب بين ضربين من بحر واحد .
ومثل هذا الاختلاف قد يعد ضعفا في موسيقى الشعر ، ولكنه لا يعد تصرفا
فيها . والضعف يختفى مع تميز الأوزان والأضرب ودقة الاحساس بخصائص
كل منها ، أما التصرف فإنه يتبع ذوق الشاعر أو ذوق العصر فحسب ، وهو
دافع مستمر لتنوع الإيقاع .

وأما زحافات امرئ القيس المشهورة في مثل « لا رب يوم لك منهن

صالح ، أو « وبين العذيب بعد ما متأمل ، فأمرها يسير ، لأنها لا تعدو تقصير
مقطع طويل من « مفاعيلن ، الأولى ، بما يسميه العروضيون القبض أو الكف .

هذا هو شأن الزحاف عند امرئ القيس ، فما ظنك بعد أن رسخت
قواعد الأوزان ، وأصبح الشعراء لا يقدمون على الزحاف الا بحذر شديد ،
حتى شبهه ابن رشيق بالفالج والللغ ، يستحسن منه القليل دون الكثير ، وشبهته
نازك الملائكة بعد ألف عام بالمرض الخفيف ، فضيلته ان يعرف به طعم
الصحة ؟

نستبعد اذن ان يكون الزحاف نوعا من اختلاف الايقاع يتطلب
القافية لضبطه . وربما كان ما يلاحظه الدكتور ابراهيم انيس من الاختلاف
بين حروف المد والحروف الساكنة أدعى إلى مثل هذا الاختلاف ، ونذكر
المثالين المصنوعين اللذين جاء بهما لنستشهد من شعر العقاد : بيت في قصيدته
« ترجمة شيطان » :

ان تكن قد خمدت جذوته فمن الرحمة بالخلق حمد

وبيت في قصيدته « ليلة البدر ،

هات لي الذكرى وجدد ما مضى عندك الذكرى ورجعها مغا

وكلاهما من الرمل المحذوف العروض والضرب ، والأول منها قد خبن
عروضه وضربه . ولكن هذا الزحاف اليسير لا يفسر اختلاف الايقاع بين
كل من البيتين ، بقدر ما يفسره انعدام حروف المد في البيت الأول ، وكثرتها
كثرة نسبية في البيت الثاني .

على أن هذا الاختلاف وحده ، أو مقترنا بالزحاف ، فلما يبلغ الحد الذى يظهر فيه فرق واضح فى الإيقاع ، فقل أن يخلو بيت من حروف المد أو من الحروف الساكنة . فهل نعد القافية فى الشعر العربى ، اذن زينة محضنة لا قيمة لها فى الإيقاع ؟

لقد لاحظنا فيما سبق أن اختلاف مواضع النبر اللغوى عن طول المقطع من ناحية وعن مواضع النبر العروضى من ناحية أخرى ، يخلق فى الشعر أنواعا من الإيقاعات المختلفة فوق الوزن العروضى الثابت . وهذا الاختلاف قد لا يكون أقل أثرا فى تنوع الإيقاع من التصرف فى استخدام الزحاف وحروف المد . على أن ثمة صفة أخرى فى الأوزان العربية قد تكون أهم من كل ما سبق ، وأدعى إلى التزام القافية .

إن البيت العربى يتميز بشدة طوله . وحسبك أن الوزن السداسى ، وهو أطول الأوزان فى الأعارىض الأوربية قديما وحديثا ، لا يتجاوز اثنى عشر مقطعا ، فى حين أن الطويل يصل إلى ثمانية وعشرين مقطعا (معظمها طويل) والكامل إلى ثلاثين مقطعا ، والرمل إلى أربعة وعشرين ، وهلم جرا . وهذا العدد الكبير من المقاطع يصعب أن تجتمع صورته فى الذهن بحيث يهتدى القارئ أو السامع إلى مكان الوقفة ، ما لم تكن هناك الإشارة التى تعد خطواتنا فى القراءة .

ولكن إذا كان هذا الفرض صحيحا ، فإن التزام القافية فى الشعر العربى يكون راجعا ، فى المحل الأول ، إلى طول الأبيات . ومن ثم فالتزامنا يجب أن نسأل : لماذا التزمت القافية أيضا فى الأوزان المجزوءة ؟

وهنا يبرز الفرض الثانى الذى قدمناه حين شرهنا فى البحث عن ضرورة القافية لاستقامة الشعر العربى : أعنى إمكان إرجاع ثبوت القافية فى الشعر العربى إلى توقفه عن التطور الذى كان جديرا بأن يمكنه من اطراحها من بعض أنواعه .

ويبدو لنا هذا الفرض معقولا جدا بناء على ماتصورناه من وظيفة القافية فى الشعر العربى . وقبل أن نستطرد إلى بيان مرجحاته يحسن بنا أن نحاول مد البصر إلى أولية القافية وصلتها بالوزن فى الشعر العربى .

إن البحث عن أولية أى شئ . لا يمكن أن يودى إلى أكثر من فروض نظرية ، لا يمكن تقدير نصيبها من مطابقة الواقع التاريخى ، ولكتنا نطمئن إليها فقط عندما نجد لها قدرة على تفسير الواقع الذى لا يزال قائما أمامنا . ومن أجل تفسير واقع أحدث ، نخوض فى البحث عن الأوليات .

ونحن نفترض ، كما افترض بعض المستشرقين ونقل عنهم جرجى زيدان فى كتابه « تاريخ آداب اللغة العربية » ، أن النثر المسجوع سبق الشعر فى الوجود . ومعنى ذلك أن اكتشاف القافية سبق اكتشاف الوزن ؛ وهذا الترتيب يتفق مع الطبيعة ، لأن إدراك التماثل بين كلمتين فى مقطع أول أو آخر ، أيسر كثيرا من إدراك التماثل فى النسب بين مجموعتين من المقاطع .

والأصل الدينى لسجع الكهان يشعر بقدمه السحيق . ونحن نفترض أنه كان نموذجا أقدم من الشعر وإن لم نفترض بالضرورة أنه كان أصل الشعر ، فمن الجائز أن يكون الشعر قد نما من أغاني العمل ، أو من أهازيج الرقص ، ولكتنا نفترض أن هذه الأغاني أو هذه الأهازيج لم تكن تفرق كثيرا فى

طريقة نظمها عن سبع الكهان . جل قصيدة تلتوى بمقاطع متباعدة
أو متشابهة^(١) .

ويتفق ذلك الفرض مع ورود نماذج كثيرة وقديمة لأبيات قصيرة مقفاة
من بحر الرجز ، الذى يرجح معظم الباحثين أيضا أنه كان أول الأوزان
العربية ظهورا . والعروضيون يسمون مثل هذه الأبيات رجزا مشطورا ،
وعندنا أنها أقدم من الرجز التام ، بل أقدم صور الشعر العربى على الإطلاق .

ولا بد أن نعبّر حلقات كثيرة من التطور ، ظهرت فيها الأوزان
المتعددة التى عرفها الشعر الجاهلى ، واخترع نظام الشطرين ، لنلاحظ أن
القافية ظلت ، إلى أمد طويل ، هى الدعامة التى يقوم عليها الوزن . وآية
ذلك طريقة التصريح التى نلاحظها أحيانا فى عدد من أبيات القصيدة الجاهلية ،
لا فى بيت المطلع فقط . وما يؤيد ذلك أيضا اضطراب الوزن ، أكثر من
إضطراب القافية ، فيما يذكره العروضيون من الأبيات الشاذة . فأشنع
ما يلاحظ من إضطراب القافية هو الأقواء (اختلاف المجرى) والإجازة
(اختلاف حرف الروى) وهما هيبان فقط بالقياس إلى القافية المتطورة
المهككة ، ولعل الأقواء أن يكون راجعا إلى أن بعض الشعراء كانوا فى
انشادهم لا يظلقون حركة المجرى ، فكان يخفى عليهم اختلافها ، يدل على
ذلك أن أهل مكة حين أرادوا أن ينهوا النابغة إلى ما فى شعره من أقواء ،
بعثوا قينة تغنيه بهذا الشعر ، لما فى الغناء من مد للمقاطع وأما الإجازة فهى
واقع الأمر قافية ناقصة ، وقد مثل لها ابن رشيق بقول الراجز :

(1) cf. C.M, Bowra : Primitive Song, Ch. 3 Technique, passim

فجاءت من سالفه ومن صددغ كأنها كشيبة ضارب في صقع
فأنت تلاحظ اتفاق الحركة الأخيرة ، بل الحركتين الأخيرتين ، وإن
اختلف الحرف الساكن .

وهل عكس ذلك نجد الزحافات المفرطة في معلقة عبيد بن الأبرص ،
التي ذهب بعض القدماء إلى حد القول بأنها خطبة ليست شعرا ، وفي بعض
شعر امرئ القيس . ومعنى ذلك أن القافية ظلت إلى وقت طويل ، مقوما
ضروريا للإيقاع الشعري . ولكن حين اكتشف الوزن وأحكامه ؛ أصبح
من الممكن أن تخف سيطرة القافية . ويمكن اعتبار قسمة البيت إلى شطرين ،
والاستغناء عن القافية في الشطر الأول ، نوعا من هذا التخفيف ، ولكن
طول البيت ذي الشطرين أدى إلى تثبيت القافية في نهاية الشطر الثاني . ولو
أن الميل إلى الأوزان المجزوءة صاحبه تطور بعيد المدى في أشكال الشعر
العربي وموضوعاته لكان من الجائز أن يعرف الشعر الموزون الخالي من
القافية . ولكن تطور الشعر العربي في العصر العباسي لم يخرج به عن حدود
الشعر الغنائي ، ومعلوم أن الإيقاع ، بجميع صورته ، وثيق الصلة بالجانب الانفعالي
للإنسان ، هذا فضلا عن الخصائص الموسيقية الأخرى للقافية ، التي تجعل
لها مزيد ارتباط بهذا الجانب . ثم إن التطور الفني في هذا الشعر الغنائي نفسه
لم يتجاوز نسج الصور والمعاني إلى بناء القصيدة أو المقطوعة . وهكذا بدا
أن القافية عنصر ضروري في إيقاع الشعر العربي ، ولم يجرؤ أحد على تجربة
الشعر الموزون غير المقفى إلا في العصر الحديث ، حين حاوله عبد الرحمن
شكري ومحمد فريد أبو حديد وغيرهما ، محاكاة للشعر المرسى في الأدب
الإنجليزي ، ولم تصب هذه المحاولات نجاحا بل بدت نوحا من التدمير

لموسيقى الشعر ، لأنها اكتفت باطراح القافية ولم تلتبه إلى علاقتها الوثيقة
بساير العناصر التي يتكون منها شكل شعري معين .

وتجربة الشعر المرسل في أدبنا الحديث تؤدي بنا إلى مناقشة النتيجة
الثانية المترتبة على قاعدة « لا نس » ، في الوظيفة الإيقاعية للقافية . وهذه النتيجة
هي ارتباط القافية بالأشكال الشعرية بوجه عام .

فإذا كانت قيمة القافية في الإيقاع هي « ضبط خطواتنا في القراءة » ،
أي مساعدتنا على تحديد الأجزاء أو المقاطع التي تكون وحدة البناء في
القصيدة ، فطبعي ألا تكون لها هذه القيمة إذا اختلفت الوحدات —
أو الأسطر — في الطول . ومن هنا تيسر اطراح القافية في الشعر الحر ،
على حين فشلت تجارب الشعر المرسل . أو بالأحرى أن القافية في الشعر
الحر لم تعد لها نفس الوظيفة الإيقاعية التي نعرفها في الشعر المتساوي الأسطر
يستطيع صلاح عبد الصبور مثلا أن يقول :

« هذا زمن الحق الشائع

لا يعرف فيه مقتول من قاتله ، ومتى قتله

ورءوس الناس على جثث الحيوانات

ورءوس الحيوانات على جثث الناس

فتحس رأسك !

فتحس رأسك ! ،

فلا نبحث عن القافية في هذا الشعر ، ولا نحس أن الإيقاع محتاج إليها ،
بل أننا لا نتصور كيف يمكن أن تأتي دون أن تفسد الوحدة الشعرية لهذه

المقطوعة التي تحجب ، رارتها الظاهرة ما يمكن تحتها من حساسية شديدة .
على أن شاعرنا يستطيع أن يقول أيضا :

« رباه ما ذى الليلة الباردة

نجومها آفلة .. خامده

وريحها معولة شاردة

أسير في طريق

فقير من الرفيق

ألوك لحن لوعة

بمزق العروق

وصحوتى غارقة

في مهمه سحق

قنبه موشمه

ولقمة مسممه

وخطوة محطمة

وصخرة مبممه

فلوح خلف الآكه

مشنقة مد ممة ،

ف نجد وفرة القوافي لا يعدلها الا سرعة التنقل بينها . ان وظيفة القافية
هنا لم تعد ضبط الوزن ، انها أهم من الوزن . ففي مثل هذه المقطوعة
يعيدنا الشاعر الحر الى فطرية القافية ، حين كانت قيمتها الايقاعية مستقلة عن

الخلل من المصدر

قيمة الوزن ، ومرتبطة بقيمتها الموسيقية الخاصة (١) وبناء على هذا يمكننا القول أن الشعر الحر قد حرر القافية من الوزن كما حرر الوزن من القافية . وإذا كان تحرير الوزن من القافية يعنى طرح القافية طرحاً تاماً فى بعض المقاطع فإن تحرير القافية من الوزن يعنى عدم الالتزام بموضع معلوم ترد فيه . وقد أتاح ذلك الفصل للشاعر فرصة صياغة القصيدة فى أشكال أكثر شمولاً من البيت ، إذ أن البيت فقد اكتماله القديم ، وتفتت إلى وحدات متفاوتة الطول ، أشبه بالجلل الموسيقية التى يجب أن تلتئم فى وحدات أكبر .

وفقدان البيت لوحده الراسخة هو مصدر الخطر ، ومجال الإبداع فى الوقت نفسه ، للشاعر الحر . هو مصدر ذلك « التدفق » الذى حدثت منه نازك الملائكة ، أو تلك « الثروة » التى استهجنها عبد الله الطيب ، وذهب إلى أنها آفة قل أن ينجو منها الشعر المرسل حتى شعر شكسبير وملتون . ومن قبل دافع « دريدن » عن القافية لأنها « تضع حدوداً حول الخيال السريع المصرى » الذى يمكن أن يمتد أكثر مما ينبغى فى كل موضوع ، لولا تقييده بالجهود الذى تتطلبه القافية المحكمة . على أن الشعراء المعاصرين قد رحبوا بهذه الحرية الخطيرة لأنها أتاحت لهم التخلص من إسار البيت . إن البيت العربى بطوله ، وتعقيد وزنه ، وانتهائه بالقافية ، قد كون وحدة إيقاعية قادرة على أن تستوعب معنى كاملاً . ولقد كان . بهذه الخصائص التى لا يدانى فيها

(١) اعتبرنا هذه المقطوعة شعراً حراً ، لأنها انتقلت من ضرب من السريع إلى ضرب من الرجز ، ولم تلتزم نظاماً واحداً فى النغمة . على أننا - من ناحية أخرى - نستطيع أن نميز فيها ثلاثة أجزاء لكل منها نظام فى الوزن والنغمة لا تختلف عن جزوءات الشعر الكلاسيكى . ومن ثم فلهل الأقرب إلى الصواب أن تعد نوعاً وسطاً بين النظم الكلاسيكى والنظم الحر ، وإن تكن قد سلكت سبيلاً غير سبيل المقطعات الشائعة عند الرومانيين .

إلا المنشوي الخامس herotic couplet في اللغة الانجليزية ، اكتشافاً شعرياً رائعاً . ولكن استشاره بالنصيب الاوفى من الخلق الشعري عند العرب جعل هذا الخلق محصوراً في نطاق ضيق . ولا جدوى من البحث في كون نظام البيت ، مظهراً من مظاهر الجمود في تاريخ الشعر العربي أو سبباً له ، فأغلب الظن أن هذين الطرفين قد تفاعلا فيما بينهما ، كما تفاعلا وسائر جوانب النشاط البشري التي تتصل بهما اتصالاً قريباً أو بعيداً . ولكن الذي يعنيننا هو أن البيت العربي ، بخصائصه التي وصفناها ، قد فرض على الشاعر نوعاً من الصياغة المحكمة طبع الشعر العربي ، منذ أقدم عهوده ، بطابع الصنعة واستتبع قوالب شعرية لا تحصى ، من عبارات روسمية مثل « خليلي » و « دع ذا » ، و « أقول » ، إلى صورة محددة من البناء النحوي للجملة ، كابتداء البيت « بكأن » مع مجيء الخبر في نهايته ، أو ابتداء الشطر الثاني « باذا » ، أو ابتداء البيت بخير مبتدأ محذوف واردة بعدد من الصفات ، يغلب أن يكون من بينها جملة فعلية . ولا شك أن بناء البيت قد أرفف الاستعداد الطبيعي في اللغة للتفنن في التراكيب من تقديم وتأخير وحذف وذكر النخ . ولكن الشاعر ، في عالم ضيق كعالم البيت ، لم يستطع أن يجد مجالاً واسعاً حتى لهذا الفن البلاغي الذي استنفدت صورته في وقت قصير . وإن المرء ليدعش حين يجد ، حتى في الشعر الجاهلي نفسه ، كثيراً من التكرار لأساليب بعينها ، بلى لأشطر كاملة . وقد ظل الشاعر العربي يدور في هذا النطاق الضيق قروناً طويلة ، وكان في محاولته المستمرة أن يصب خمرًا جديدة في الأنية القديمة ، يجد نفسه مضطراً لأن يحذف الكثير ، ويحول القصيدة إلى معان جزئية تفتقر إلى الوحدة ، وتسم بالوضوح المسرف الذي يتطلبه اكتفاء البيت بنفسه .

ولم يعد الشاعر الحر مضطرا إلى شيء من ذلك . ولكنه أصبح محتاجا إلى أن يصوغ الشكل الإيقاعي الخاص الذي يمكن أن تستقر عليه القصيدة بوصفها شعورا واحدا . وهذا الشكل لا يشمل السطور وحدها ولكنه - ككل شكل فني - يحتوى على أجزاء أو فصول ، تتدرج في الارتفاع نحو القمة ثم تنحدر إلى النهاية . والشاعر الحر يقيم هذا البناء الإيقاعي غير ملتزم إلا بشيء واحد : طريقة معينة في تتابع المقاطع ، يمكن أن تتلاءم مع تردد الأنفاس عند الانشاد .

لا جرم يحتاج الشاعر الحر - فوق الموهبة - إلى جهد كبير ليستطيع أن يقيم هذا البناء الإيقاعي . ومع أنه لم يعد محتاجا إلى القافية لتنظيم خطواته فانها تهيء له وسيلة عظيمة القيمة لبث الروح في هذا الإيقاع .

أن الموسيقى لا تعتمد على الإيقاع وحده ، تلك الظاهرة التي تقوم على التكرار المنتظم ، ويلعب « الزمن » فيها دورا هاما ، بل إن هناك إلى جانب الإيقاع ظاهرة ثانية لا تقل قيمة عنه . وهي ظاهرة « الميلودية » التي تقوم على التناسب بين النغمات .

ونحن نعرف ما يسمى بالسلام الموسيقية . ونعرف أن كل سلام من هذه السلام يعنى سلسلة من النغمات ، تحس الأذن أن بينها نوعا من القرابة بحيث تطرب إذا تتابع ورود هذه النغمات عليها . هذه القرابة التي تحسها الأذن ، تعنى في المقاييس الطبيعية نسبة ثابتة بين عدد الذبذبات التي تنشأ عنها كل نغمة ، مقدرة بالثانية ، وبين أعداد الذبذبات التي تنشأ عنها النغمات الأخرى . فالتأليف الموسيقي اذن يقوم على عنصرين : وزن أساسه عدد

معين من الضربات التي يستغرق كل منها كما مقينا ، ويمكن التصرف في عددها دون الخروج على هذا الحكم على نحو ما بينا في الفصل السابق ، ولحن اساسه تتابع أنغام مختلفة الدرجات متناصبتها في الوقت نفسه . وإذا كان ضابط الوزن هو النبر ، فان ضابط اللحن هو ما يسمى بمفتاح اللحن ، وهو النغمة التي يبدأ بها اللحن فتكون ما يمكن ان يسمى عموده الفقري . ومن ثم فان دورها في اعطاء العمل الموسيقي وحدته المميزة لا يقل عن دور الوزن بل يفوقه ، وخصوصا في الاشكال العالية من التأليف الموسيقي .

وقد كان «الانس» الفضل في إثبات ان موسيقى الشعر لا تقوم على الايقاع وحده ، بل تتضمن الميلودية أيضا، شأنها في ذلك شأن الألحان الموسيقية . وتقوم القافية في ميلودية الشعر بدون مفتاح اللحن . وقبل أن نشرح هذه النظرية يجب أن ننبه إلى أن الميلودية المقصودة هنا مختلفة كل الاختلاف عما سميناها في الفصل السابق « بالتنغيم » .

إن الأنغام الصـافية — كنغمة الشوكة الرنانة — لا تكاد توجد في الطبيعة . ولكن الذي نجده في الطبيعة هو ائتلاف جملة نغمات chord وهذا الائتلاف يقوم على نغمة أساسية fundamental ونغمات ثانوية متفرعة منها partials والعلاقة بين النغمات الثانوية والنغمة الأساسية (وتسمى الهارمونية) هي نفس العلاقة بين النغمة الواحدة والنغمات التي تليها في السلم الموسيقي . ولذلك فإن الميلودية والهارمونية تعتبران مظهرين لشيء واحد ، إلا أن ما يوجد متزامناً في الهارمونية ، يوجد متتابعاً في الميلودية . والأصوات البشرية — ويقصد بها هنا أصوات اللين فحسب — فان الأصوات الساكنة لا تخرج في نظر الموسيقي والفيزياء عن كونها أنواعاً من الضوضاء

لأن الصوت لا ينطلق فيها مكوناً موجات منتظمة - هذه الأصوات البشرية لا تختلف عن الأصوات الأخرى في أن كلا منها ائتلاف من جملة نغمت . والنغمة الأساسية في هذا الائتلاف هي التي يقع عليها التنعيم بارتفاع الدرجة pitch أو انخفاضها في الكلام أو الإنشاد . ولكن إلى جانب هذه النغمة الأساسية هناك نغمة من الائتلاف المكون لحرف اللين ، تنال النصيب الأكبر من طاقة الصوت ، وتكون هي النغمة المميزة للحرف . ولا يعني هنا البحث في العلاقة بين النغمة الأساسية ، والنغمة المميزة للحرف ، فثمة نظريات مختلفة في ذلك ، ولكن علماء الأصوات قد أجروا تجارب على تحليل أصوات اللين ، عن طريق تسجيل الأنغام التي يفترض أنها تكون ائتلاف الصوت ، وإعطاء كل منها مقدار الشدة التي يفترض أنها له ، وإدارتها بجمعة على جهاز خاص ، وإذا توصلوا إلى إحداث صوت صناعي يشبه حرف اللين باستخدام هذا الجهاز قد استنتجوا صحة التحليل .

هذه هي التجارب الصوتية التي اعتمد عليها لانس ، حين بحث عن القيم الصوتية لحروف المد . وقد قارن بين عدد الذبذبات في النغمة المميزة لكل حرف من حروف المد الرئيسية في اللغة الإنجليزية وبين أعداد الذبذبات في نغمت السلم الموسيقي ، فلاحظ توازياً بين النغمت المميزة لبعض الحروف وبين نغمت معينة في السلم الموسيقي ، كما لاحظ أن تتابع حروف معينة من حروف المد يمكن أن يؤلف لحناً يتفق مع الديوان الكبير أو الديوان الصغير المعروفين في الموسيقى .

ثمة - إذن - قيم موسيقية لحروف المد ، وثمة علاقات بين هذه القيم تحدث تأثيراً نفسياً شديداً بالتأثير الذي يحدثه لحن موسيقي . ويصف لانس

هذا التأثير بأنه نوع من الشوق . ويمكننا فهم ذلك إذا تذكرنا ما قلناه عن العلاقة بين الميلودية والهارمونية . إن النغمة الجديدة متضمنة في النغمة القديمة كواحدة من النغمات الثانوية المتفرعة عن النغمة الأساسية ، فنحن نتوقع ورود النغمة التالية ونستريح إلى ذلك كأمر طبيعي ، ولكننا لا نكاد نسمع النغمة الثانية حتى نشعر بما يشبه الحنين إلى عودة النغمة الأولى . بيد أن الملحن قد لا يشبع هذا الحنين على الفور ، بل يأتينا بنغمة متوسطة ليثير في نفوسنا إحساساً جديداً بالترقب . وهكذا يستطيع الملحن ، باستخدام أساليب لا تحصى في صياغة اللحن ، أن يثير في نفوسنا ما يشاء من ألوان الانفعال .

واستخدام الشاعر لأصوات اللين يمكن أو يثير في نفوسنا مثل هذه الانفعالات ، وإن كان الأمر في الشعر أخفى منه في الموسيقى لأسباب كثيرة ، في مقدمتها أن اهتمامنا منصرف أولاً إلى المعنى ، وأثنا نحس ، أنغم المميز لحرف اللين ولكننا لا نشعر بوجوده المستقل لتعودنا سماعه بترجأ بسائر النغمات المؤلفة ، التي تجمع بينها علاقات هارمونية كالعلاقات التي تجمع بين نظيرتها في الموسيقى . ومن هنا قيمة هذا البحث الطبيعي في أصوات اللين لإدراك موسيقى الشعر ، فانه يدل على علاقات طبيعية بين الأصوات نحس إحساساً غامضاً ، ولكننا نعبز عن إدراك كنهها بالاستبطان وحده . ومع أن الدراسة التي قام بها د لانس ، تنصب على أصوات اللين في اللغة الإنجليزية فقط ، واستخدامها في الشعر ، فانه كثيراً ما يستشهد بالشعر الألماني أيضاً ملاحظاً أن الشاعر يعتمد الرجوع إلى النغمة التي بدأ بها ، كما هو الشأن في الألحان الموسيقية . والحق أننا نستطيع أن نفترض ، مطمئنين ، بناء على الدور الهام الذي تلعبه حروف المد في الشعر عامة ، أن الشاعر في

أى لغة من اللغات يحس بالعلاقات المارمونية بين هذه الحروف ويستغلها في شعره . ولا شك أننا بحاجة إلى أبحاث معمّلة لتحليل أصوات اللين في اللغة العربية ، قبل أن نستطيع تحديد قيمها الموسيقية على نحو ما فعل لانس في أصوات اللغة الإنجليزية ، وبيان أنواع التأليف اللحنى التى تلاحظ في تعاقب هذه الأصوات في بيت من الشعر . ولكننا نستطيع الآن أن نلاحظ هذه ملاحظات حول موسيقى حروف اللين في اللغة العربية بوجه عام ، وفي الشعر العربى بوجه أخص :

أولى هذه الملاحظات أن حروف اللين في اللغة العربية قليلة العدد . فهي لا تتجاوز أربعة إذا اعتبرنا الألف في حقيقة أمرها عبارة عن صوتين : صوت مرفق يميل إلى الكسر وصوت مفتوح يميل إلى الضم . وبناء على ذلك فإن الشاعر العربى يتصرف في نغمات محدودة ، ولا بد له إذا أراد استغلال التأثير اللحنى لأصوات المد من أن يعتمد اعتماداً كبيراً على حسن التأليف . ويساعده على ذلك أمران : الأول التفرقة الواضحة في اللغة العربية بين حروف المد والحركات . فع أن اللغويين العرب — قدماءهم ومحدثيهم — يعتبرون أن الفتحة والضمة والكسرة هي نفس الأصوات اللينة المحدودة : الألف والواو والياء ، مع فرق في الكمية فحسب ، (١) فإن هذا الفرق نفسه لا يعد هين القيمة في صياغة اللحن ، لأن طابع اللحن ، كما يقول الموسيقيون ، يتأثر تأثراً محسوساً بتغيير إيقاعه ، ويعنى بالإيقاع هنا : العلاقات الزمنية بين أجزائه . والأمر الثانى هو أن النبر في اللغة العربية —

(١) إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ، ص ٣٩ . على أننا لا نستبعد أن يشهد التحليل المصلى اختلاف النغمات المميزة في أصوات اللين القصيرة عنها في الأصوات الممدودة .

كما نرجح اعتماداً على الأذن وحدها في غيبة القياس الصوتي الدقيق — غير شديد البروز ، ومن ثم فإن كل حرف من حروف اللين تظهر له نغمة واضحة في النطق أو الإنشاد .

والملاحظة الثانية . أن الفتحة وأختها الآلف هما أكثر أصوات اللين شيوعاً في اللغة العربية . وتأتي بعدهما الكسرة فالضمة . ومع ذلك فإن الشعراء يميلون في الروى إلى الكسرة والضمة أكثر من الفتحة . وقد تتبعنا القوافي المطلقة في كل من اللزوميات وديوان البحترى فوجدنا القوافي التي أجريت على الفتحة تقارب نصف التي أجريت على الضمة أو الكسرة (١) . والدكتور عبد الله الطيب يلاحظ ذلك ، ويعمله بأن « في الإطلاق كالصباح ، لأنه ألف ممدودة طويلة ، ومخرجها من أقصى الحلق ، . ويبدو لنا أن هذا التعليل غير مستقيم ، لأنه لو صح لكانت الآلف أقل وروداً في الكلام المعادى من الواو والياء ، والواقع غير ذلك . فينبغي إذن أن يلتمس التعليل في القيمة الجمالية لكل صوت من هذه الأصوات . وهذه القيمة الجمالية تتحدد بأشياء كثيرة ، منها النغمة المميزة لكل صوت من هذه الأصوات ، وغنى الصوت بالنغمات الثانوية ، وهو ما يسميه الموسيقيون (timbre) ،

(١) خطر لنا أن نجرى مقارنة — في هذه الناحية — بين شاعر قديم وشاعر حديث ، فاخترنا البحترى وشوقي . لأن شوقي ، على ما يقال ، قد تأثر في موسيقى شعره بالبحترى . وأحصينا أنواع الإطلاق في القوافي البائية في ديوانيهما (بعد حذف المقطوعات) ، فوجدنا في ديوان البحترى أربعاً وعشرين قصيدة مجراها الكسرة ، وخمس عشرة مجراها الضمة ، وخمس مجراها الفتحة . ووجدنا في ديوان شوقي : ستاً مجراها الكسرة ، وأربعاً مجراها الضمة ، وثمانياً مجراها الفتحة . وهذا اختلاف واضح . وهو غير مقصور على القافية ، لأن للقافية وظيفة هامة في اللحن الشعري وتأثيراً شديداً فيه ، كما سنبين فيما يلي . على أن الإحصاء الذي قمنا به في قافية الياء لا يعدو أن يكون اختباراً أولياً للمادة . ويبدو لنا أن هذه المقارنة يستحق أن تبحث بحثاً وافياً على أساس صوتي وموسيقى .

والاحساس الحركى المصاحب للنطق بالصوت . وليس في مقدرونا الآن أن نستدل بشئ من هذه العوامل سوى العامل الأخير ، ومنه يبدو أن الألف صوت لا لون له ^(١) ، فقد يكون الشعور بذلك هو سبب قلة الاعتماد عليها في القافية ، وأن كثر ورودها في الحشو .

الملاحظة الثالثة والأخيرة : التزام صوتين لينين ، لا صوتا واحدا ، في أكثر القوافي العربية . ويبدو لنا من هذا أن النظام الهارمونى للشعر العربى قد اعتمد على التكرار أو التقابل ، حين أعوزه التنوع ، تشعربه هذا التكرار شعورا واضحا في مثل قصيدة شوقى « بعد المنفى » :

أنادى الرسم لو ملك الجوابا وأجزيه بدعى لو أنابا

كما تشع بالتقابل في مثل همزيته النبوية :

ولد الهدى فإله كائنات ضياء وفم الزمان تبسم وثناء

ومن هذه الملاحظات الثلاث يبدو لنا أن النظام الهارمونى للشعر العربى نطلب عليه البساطة ، ويعتمد اما على التكرار أو على التقابل الحاد ^(٢) وامل

(١) المرشد ، ص ٧٠ .

(٢) إذا جاز لنا - في غيبة الابحاث التجريبية عن الذبذبات المميزة لأصوات اللين في العربية - أن نقارن هذه الأصوات بالأصوات المقاربة لها في اللغة الانجليزية ، والتي أورد لانس ذبذباتها المميزة ، فالتا لاحظ ، أولا ، تقاربا شديدا بين الذبذبة المميزة لصوت اللين في كل من meet gloom ، وهما يشبهان واو المد وياء المد في العربية ، فالذبذبة المميزة لأولهما عند هي ٣٢٦ ، والذبذبة المميزة للثاني ٣٠٨ ، ويفسر لنا - من ناحية - أماكن تقارن الواو والياء في الرفع ، ويشير من ناحية أخرى إلى نوع من التكرار . أما الألف فلعلها قريبة من حرف اللين في مثل eat ، وذبذبه عند لانس هي ٨٩٠ ، أى أنها تقرب من ضعف ذبذبة الواو أو الياء ، وهذا معناه أن الألف تحتل أقصى مكان في الطبقة أو الاكتاف إذا كانت الواو أو الياء تحتل أدنى مكان فيه . وهذا هو التفاوت الحاد .

هذه الصفة تفسر لنا جانباً من تأثيره الذي يشبه تأثير المنوم المغناطيسى .
وكأنما تعتمد الشاعر العربي أن يدفع هذه الصفة إلى أقصى مداها متأثراً بعامل
الانقواء ، فى الفن ، ومستفيداً من سعة الاشتقاق فى اللغة العربية ، فالنظم قافية
واحدة فى القصيدة كلها . على أنه حين إتجه إلى تنويع القافية فى الموشحات
والأزجال ، متأثراً بالعامل المضاد وهو التنويع ،^(١) كان أقرب إلى
النراه الفنى . ذلك أنه إذا صح ما قلناه من أن تأثير اللحن يرجع إلى الشعور
بالشوق ، لعودة المفتاح ، فإن استخدام مفتاحين للحن الواحد يعطى هذا
الشوق . فحين نسمع مثلاً هذين البيتين الأولين فى مطلع الموشح المشهور
للنابى الدين بن الخطيب :

جاءك الخيث إذا الخيث همى يازمان الوصل بالأنفلس

لم يكن وصلك إلا حلماً فى الكرى أو خلسة المختلس

فان ألف المد فى « همى » نتركنا مترقبين لعودتها فى نهاية الشطر التالى ،
فاذا أخلفت قافية هذا الشطر ظننا وجدنا لذلك ما يشبه القلق ، ثم تأتى قافية
الشطر الأول من البيت الثانى موافقة لنظيرتها فى البيت الأول فتلد لهذه
الموافقة ، ولكن قافية الشطر الثانى من البيت الأول تظل معاقة حتى نعود
إلىنا بعد القافية الأولى .

ووجود مفتاحين فى القطعة الواحدة شىء امتاز به الشعر على الموسيقى
وكأنما يعوض فقره فى الأصوات التى لا تبلغ ، فى أغنى اللغات بالأصوات
اللينة ، تلك نغمات البيانو . وقد حاول بعض الموسيقيين الأوربيين المحدثين

George Santayana : The Sense of Beauty (Dover edition (1)
1955) p. 71.

أن يستخدموا أكثر من مفتاح واحد في القطعة ، ولكن محاولاتهم هذه ظلت تجارب غريبة في التأليف الموسيقى ، على حين أنها تمتع الأذان في الشعر ، ما لم يبالغ الشاعر في تنويع القوافي أو المفاتيح كما فعل بعض وشاحينا .

هلى أن مبدأ التنويع كثيراً ما يدفع كلا من الموسيقى والشاعر إلى الانتقال من مفتاح إلى مفتاح في القطعة الواحدة (كما ينتقلان في أحيان كثيرة من وزن إلى وزن) وهنا أيضاً نجد الشاعر يتمتع بحرية أكبر من الحرية التي يتمتع بها الموسيقى . فالموسيقى محتاج إلى أن يتأتى لذلك بنقلة تكون واسطة بين المفتاح القديم والمفتاح الجديد ، أما الشاعر فإنه ينتقل بلا عناء من قافية إلى قافية . وإن كان للمرء أن يتساءل : ألا يحسن بالشاعر أن يتعلم شيئاً من الموسيقى في هذا المجال ؟

وهكذا نجد أن القافية تقوم في شعر المقطعات بوظيفة بنائية لا تقل خطراً عن الوظيفة التي تقوم بها في القصيدة التقليدية : إن للقافية الموحدة لا يمكن أن تنفصل عن قالب القصيدة ، بل سيجه البالغ التعقيد والمهارة في إطار البيت الواحد ، وافتقاره التام إلى تشكيل أعلى من البيت المفرد . والقافية المتغيرة ، مفردة أو مزدوجة ، في هدد من المقطعات ، عنصر يوشك أن يكون لازماً للشعر الرومنسى الذي عرفناه في العصر الحديث ، بتدفقه الذي لم يعد يسهل إمساكه في حدود البيت ، وقلقه الذي يدفعه إلى التغير المستمر ، وشوقه المبهم الذي يجعل اللحن ذا المفتاح المزدوج أداة شديدة المناسبة له .

ونستطيع أن ننتقل بعد ذلك إلى بيان وظيفة القافية في الشعر الحر . ولكننا يجب أن نجب أولاً عن سؤال لعل القارىء قد هم بتوجيهه مرات

منذ أخذنا في هذا الحديث عن القيمة الموسيقية للقافية ، وهو ما قيمة الحرف الساكن في القافية ، حسب هذه النظرية التي أفضنا في شرحها ؟ فقد كان حديثنا كله منصبا على أصوات اللين . ونحن نعلم أن الصوت الساكن هو الذي يصنع الروى دائما (باستثناء المقصورات) ، والروى ألزم للقافية من جميع أصوات اللين التي قد تدخل في تكوينها ، بل إن القافية تنحصر في الروى الساكن في كثير من القصائد ذوات القوافي المقيدة ، على نحو ما بينا في مستهل هذا الفصل .

والجواب أن هنا أمرين :

أولهما يتعلق بحال الصوت اللين مع الساكن . فمعلوم أن الصوت اللين لا تبقى حالة واحدة إذا تغير الساكن الذي قبله (وكذلك أمر الساكن مع المتحرك الذي يليه . ولكن هذا لا يعنيننا الآن) فصوت الألف في هذه المقاطع : را ، نا ، قا ، مختلف ، وقس على ذلك . ومثل هذا الاختلاف قد يعد هينا في غير نغمة المفتاح ، ولكن التماثل في المفتاح يجب أن يكون تاما . وإذن فالمصوت الساكن قيمة في القافية من حيث أنه يلون الصوت اللين الذي يليه .

على أن هذه الملاحظة لا تفسر اقتصار القافية أحيانا على الحرف الساكن وإنما يفسر ذلك أمر ثان يتعلق بحال الصوت الساكن نفسه . فالصوت الساكن في اللغة ذو قيمة ضئيلة إذا قورن بأصوات اللين ، ولكنه من ناحية أخرى منبه قوى ، فهو يقوم في موسيقى الكلام بوظيفة تشبه وظيفة قرع الطبول في الأوركسترا . إنه أساسي في ضبط الإيقاع . وبما أن للقافية

وظيفة مزدوجة ، إيقاعية وهارمونية ، فان الحرف الساكن يصبح لازماً
كلزوم اللين وإن اختص كل منهما بجانب من هذه الوظيفة. وإذا انفرد حرف
اللين ، ككثير من الفواصل القرآنية ، فان التأثير الهارموني يكون هو
المقصود ، وإذا انفرد الحرف الساكن كما في كثير من القوافي المقيدة فان
التأثير يكون إيقاعياً صرفاً . وإذا صح ذلك فأننا لا نستطيع أن نستنتج
من وجود مثل هذه القوافي في الشعر العربي أن الإيقاع أغلب على هذا
الشعر من الهارمونية .

وفي الشعر الحر تستخدم القافية أحياناً لقيمتها الإيقاعية ، وأحياناً أخرى
لقيمتها اللحنية ، وإن كانت القيمتان تلتحمان ويصعب فصل إحداها من
الأخرى ، إلا أننا ننظر إلى غلبة أحدهما في جوانب معينة من النظم . ولا بد
لنا هنا من التوسع في تحليل نماذج من الشعر الحر تظهر فيها هذه الوظيفة أو
تلك للقافية ، دون أن يكون معنى ذلك أننا نتعصب للشعر الحر أو نرى أنه
هو وحده القادر على التعبير عن وجدان أهل هذا العصر ، فإننا حريصون
على التزام ما أشرطناه في مقدمة هذا البحث من محاولة توضيح بعض
المشكلات التي تتعلق بموسيقى الشعر ، دون أن نقف موقف هجوم
ولا دفاع ، ودون أن نحاول استخلاص قواعد مطلقة من المادة التي نحللها .
ومن ثم فان وقوفنا عند هذه النماذج لا يعني تفضيل الشعر الحر على الشعر
الكلاسيكي ولا على شعر المقطعات الرومنسي ، بل لا يعني أيضاً أن استخدام
القافية في هذه النماذج يمكن أن يكون قاعدة يسير عليها الشعر الحر الجديد ،
فالشعر الحر أولاً وعلى حسب تحليلنا السابق لصلة القافية بالإيقاع ، يستطيع أن

يستثنى عن القافية في بحر ، ثم أن الاستخدام الناجح للقافية في قصيدة ما ،
بطريقة معينة ، لا ينفي إمكان استخدام آخر لا يقل نجاحاً ، وإن اختلفت
الطريقة اختلافاً تاماً . كل ما يعيننا إذن هو بيان قيمة القافية في هذه القصائد
المعينة بشكْلِها المعين ، أما قيمة هذه القصائد بالذات ، أو هذا الشكل
بالذات ، فليس من همنا الآن ، وستطول وقتنا عند هذه القصائد أكثر من
غيرها لأن استخدام القافية فيها يبي لنا مجالاً أوسع لمناقشة المبادئ النظرية
التي سبق لنا شرحها .

ولنبداً بمحاولة بيان القيمة الإيقاعية للقافية في الشعر الحر . وقد سبق
أن هاجنا ارتباط القيمة الإيقاعية للقافية ، في الشعر الكلاسيكي ، بوحدة
البيت الكامل التفاعيل ، وأشرنا إلى أن الشاعر حين تخلص من وحدة البيت
التسلّم استطاع أن يتخلص من القافية أيضاً . ولكن ذلك لا يعني أنه هجر
القافية أو أنها لم تعد تهي له أداة هامة في تشكيل عمله . كل ما هنالك أنها لم
تعد مرتبطة عنده بالوزن . وانفكاكها عن الوزن قد أبرز قيمتها اللحنية
كفتاح لتتابع هارموني مسكون من أصوات اللين ، ولكنه لم يفقدها قيمتها
الإيقاعية كظاهرة صوتية متميزة ومتكررة ، وإنما أتاح للشاعر الحر أن
يستخدم هذه القيمة بطريقة جديدة . وبما أن المشكلة الكبرى التي تواجه
الشاعر الحر هي ضرورة الحد من ذلك « التدفق » الذي يهدد شعره
بالانغماس ، فإن القيمة الإيقاعية للقافية تهي له وسيلة ممتازة لإقامة شكل
متناسك يستتبع الاقتصاد والتناسك في المسيج . وكثيراً ما يجتمع هذا
الاستعمال للقافية بالتكرار حيث ترد لفظة معينة مع قافية أو اثنين تتلامحان
معها لشعر بأن القصيدة الحرة قد بلغت قمة من قممها ، وغالباً ما تنتهي القصيدة على

هذه القافية بعينها ، بل هذه هي الطريقة الطبيعية لانتهاء قصيدة تصاغ على هذا الأسلوب . وقصيدة « أنشودة المطر » لبدر شاكر السياب نموذج رائع له . فكلمة « مطرد » مع قافية الراء المقيدة التي تقترن بها في سطر أو سطرين ، تتردد في ثنايا القصيدة أشبه بقرع الطبول في الأوركسترا ، منبهة حاقزة ، مع ارتفاع كل موجة من موجات الشعور . وهكذا تقوم بوظيفة إيقاعية بالنسبة إلى القصيدة ككل ، لا بالنسبة إلى البيت الواحد في علاقته بما قبله وما بعده . وقد أحس أحمد عبد المعطى حجازى استخدام هذا الأسلوب أيضاً في قصيدته « للعام السادس عشر » . وما تجب الإشارة إليه أن ترديد هذه القافية الإيقاعية في الشعر الحر يجب ألا يتبع نظاماً هندسياً بالغ الدقة وإلا كان نوعاً من التسميط الذى لا يتفق مع طلاقة الشعر الحر .

وبينما يتجه الشاعر الحر تلقائياً إلى القوافى المقيدة حين يريد من القافية تأثيرها الإيقاعى ، نجده يتجه إلى حروف اللين حين يطلب التأثير الهارمونى . وهو فى ذلك يستتج ما لا يستبيحه الشاعر الكلاسيكى ، يستبيح — بكثرة — الأخطاء ، الذى يظل له تأثير القافية الناقصة وإن كان فى الوقت نفسه تكرر أبايها . ويستبيح إهمال ألف التأسيس ، كما يقرن أحمد عبد المعطى حجازى بين « بنفسجة » و « مباحجه » أو بين « خفيا » و « كثافها » ، ويقيم القافية على ألف الإطلاق وحدها ، كما فعل صلاح عبد الصبور حين قرن « ومضا » و « صعدا » و « وتوسطا » وهذه رخص جريئة ولا شك ، بالقياس إلى ما يلتزمه الشاعر الكلاسيكى من قيود . ولا يمكن الزعم بأن الشاعر لم يقصد إلى القافية فى هذه الأمثلة ، فلو لم يقصد إلى إحداث تآلف صوتى لوجب عليه اجتنابه ، فما بالك ونحن نراه قد عمد فى أحد هذه الأمثلة إلى

ألف الاطلاق ، وهى سمة مميزة للقافية ؟ على أن الشاعر الحر ربما استباح
فى القافية ما هو أكثر من ذلك ، أو سنع له ذلك عفوا ، كما قال
أحمد عبد المعطى حجازى :

« ما جردت السيف على أصحابى ، فرسان الكلمة

لم أخلع لقب الفارس يوما ،

فوق أمير أبكم ! » .

فالقافية فى هذه الأسطر الثلاثة هى ميم وفتحة إلا أن الميم المفتوحة
وصلت فى السطر الأول بهاء ، وفى السطر الثانى بألف اطلاق ، وفى السطر
الثالث جاء الشعر بما لا يمكن أن يسميه أحد من القدماء قافية ، ولكننا نرده
قافية لأنه حافظ على الميم والفتحة ، وإن كان قد عكس ترتيبهما . ولذلك
نظائر فى الشعر الاوربى الحديث ، ويسمى جول رومان هذا النوع بالذات
« القافية المعكوسة » (١) . وأصحاب الشعر الحر فى الاداب الأوربية يقصدون
إليه قصدا للتخلص من رقابة القافية التقليدية .

ولما استوردنا إلى ذكر الاباحات لنبين أن القافية فى كثير من الشعر
الحر قد خلصت لطبيعتها الهارمونية خلوصا تاما ، فلم تأبه لغير الأصوات
اللينة ، واكتفت من هذه أحيانا بالحركة القصيرة غير المنبورة حتى لا تبرز
بروزا واضحا يستتبع زيادة قيمتها الإيقاعية .

(١) من أمثلتها فى شعره .

Le marchand de julep / Chassé l'archipel
(Lanz ; The Physical Basis of Rhyme, p. 90),

وإذا كانت القافية كظاهرة إيقاعية تدخل في بناء القصيدة الحرة وتساعد على تماسكها ، فإنها كظاهرة هارمونية تدخل في بناء القصيدة ونسيجها معا ، وتساعد على إعطائها جوها الانفعالي الخاص . ويمكننا أن نلاحظ ثلاثة أساليب في استعمال القافية في الشعر الحر :

الأول : أن تأتي في سطرين متتابعين ، أو في عدة أسطر متتابعة ، ويغلب ألا تزيد على ثلاثة ، وربما كان السطران متساويي الطول ، ولكن الغالب أن يختلفا ، وأن يكون الاختلاف بينهما مما تلحظه الأذن بسهولة . أما إذا كانت الأسطر المشتركة في القافية أكثر من اثنين فلا نكاه نجد أحدا بين أصحاب الشعر الحر حريصون على أن يبعدوا بين شعرهم وبين القوالب الكلاسيكية ، كما كان أصحاب الموشحات والزجل حريصين على مثل ذلك . ومن ثم فإن القافية عندم لا ينبغي أن تأتي في نهاية أسطر قامة التفاعيل ، لأن ذلك يجعل لها قيمة إيقاعية بارزة ، على حساب قيمتها الهارمونية ، ويوهم القصد إلى نظم متساوي الأبيات . وإنما يتسامح الشاعر الحر في البيتين المتساويين أحيانا ليحدث نوحا من التناظر الجزئي الذي يشبه الازدواج في النثر . فاما أن يطرد النظم على أبيات متساوية الطول فذلك ما ينفرد منه ذوقه عادة ، وخصوصا إذا كانت هذه الأبيات مقفاة أيضا . والبيتان أو الأبيات القليلة في هذا الأسلوب تكون جملة لحنية مستقلة ، على أن الشاعر الحر لا يسمح للذة الموسيقية البسيطة الناشئة من هذا اللحن أن تفسد عليه وحدة بنائه ، فيعلق معنى هذه الوحدة اللحنية بما قبلها أو بما بعدها ، وهو أسلوب التضمين الذي تحدث عنه القدماء وعابوه ، ولكنه يفرض نفسه بما يشبه الحتمية الفنية . وكلما تشابهت الصياغة الموسيقية لأسطر الشعر الحر مع

الصياغة الكلاسيكية كان الشاعر أحرص على التضمين ، كما في هذه الأبيات
للبياتي :

محترقون ليضيئوا : شرف الإنسان
أن لا يموت راكمًا مدسحًا مهان
كالكلب تحت عجلات العمار
وأن يعيش في خطوط النار
منتصرا حتى وإن حافت به الهزيمة
الوجه واقفا لهدى العملة القديمة
توهجا ، وولد الإنسان من جديد
شجيرة من خلل الوماد والجليد
مزهرة ؛ وصيحة أطلقها وليد
الزمن الضائع في تراحم الأضداد
يخلع عن كاهله عباءة الرماد

وكأننا بصدد لون آخر من الطباق الذي لاحظنا أمثلة منه في دراستنا اللغوية
والموسيقية للوزن ، والطباق هنا بين اللفة الموسيقية وبين التعبير . فالجمل
اللحنية الأولى تتم مع تمام السطر الثاني ، ولكن ابتداء السطر الثالث ، باتصاله
المعنوي بما قبله ، يوحى باستمرار الجملة الموسيقية ، ولكن هذا السطر إذ
يتم المعنى يأتي بمفتاح جديد ، وبذلك يخرج على اللحن الأول . ويستمر
الحن دون المعنى في السطر الرابع ، فقد بدأ هنا معنى جديد ، معنى إيجابي
مقابل للمعنى السلبي السابق . ويشعر القارئ . بالإشباع الموسيقي في نهاية

هذا السطر ولكنه لا يزال مترقبا لبقية المعنى . وهكذا يستمر هذا الطباق حتى السطرين الآخرين ، حيث تلتئم الموسيقى والمعنى كما يلتئم الشخص وظله ، ونجد سطرين لولا وزنهما الرجزى لأشبهها في اكتفائها بذاتها مطالعا من مطالع شوقي .

وقد تعرض صلاح عبد الصبور عدة مرات في قصيدته ، أقول لكم ، على الرغم من صياغتها المبتكرة — لإغراء هذه المتنويات الحكيمة ، إلا أن أسلوبه الأليف يقيه من التردى في هوة الخطابية .

وقفت أمامكم بالسوق ، لا ثوبى من الديباج
ولم أتقلد الشارات أو ألف بالآدراج

* * *

خرجت لأنظر الماشين في الطرقات والساعين للأرزاق
وفي ظل الحدائق أبصرت عيناي أسرابا من العشاق

* * *

هنا في السوق ، يا أصحاب يحيا الحب والتذكر
وتولد في طلام عظامنا النزعات والأفكار

ولكن الشاعر الحر يفضل — كما قلنا — ألا تتساوى الأسطر إذا اتحدت القوافي ، ولا يجد بأسا عندئذ إذا اتفقت القوافي مع النهايات الطبيعية للمعنى ، لأن القافية لا تقوم بمهمة إيقاعية بالنسبة للوزن ، لا تغلق البيت الكامل ، وهذا ، فيما يبدو ، هو أهم ما يعنى الشاعر الحر ، فهو لا يزال حفيا بموسيقية

القافية ، يتقبلها ، راضيا حين تفرض نفسها على الانتباه بمزيد من التمكن
عند الوقفات الطبيعية :

هناك شيء في نفوسنا حزين

قد يختفى ... ولا يبين

لكنه مكنون

شيء غريب ... غامض ... حنون ،

على أن الشاعر قلما يوالى بين القوافي على هذه الصورة ، حتى مع تفاوت
الأسطر في الطول ، ولعله يحس أن بروز اللحن ، مع سداجته ، آفة لا تقل
عن بروز الإيقاع ، وقد أقنعه شعر المقطعات الرومنسي بقيمة القوافي المتبادلة ،
التي تعنى اجتماع مفتاحين في لحن واحد ، فاستخدم هذا الأسلوب دون أن
يلتزم بنظام معين في ترتيب القوافي وتكرارها . وهذا الأسلوب الثاني هو
الأسلوب الأشيع في استخدام القافية عند المجيدين من أصحاب الشعر الحر .
وتعدد المفاتيح ، وإن لم يخضع لنظام ثابت ، فهو يستجيب لهيكل القصيدة
العام ، ويسكون ما يصح أن نسميه جهازا نغميا يصل أكبر أجزاء القصيدة
بأصغر أجزائها . وفي كثير من النماذج الجيدة من هذا الشعر ، نجد قافية ترد
في الأسطر الأولى من القصيدة ، وتتردد في أجزاء مختلفة منها ، متداخلة في
بعض الأحيان مع القوافي الأخرى ، وربما ختمت عليها القصيدة ، أوجاءت
قرب الختام . نستطيع أن نسمى هذه القافية المفتاح الأساسي للقصيدة ، وهي
التي تهيمن على بنائها الهارموني ، فتلتحم بعض أجزائها ببعض بفضل هذا
الأنفعال الموسيقي الخاص الذي سبق لنا وصفه ، انفعال الشوق والترقب

لعودة نغمة سبق لنا سماعها ، ونحب أن نفرق بينها وبين القافية الإيقاعية التي تنبه وتحفز ، وتساعد على تفصيل الأجزاء وحذف الفضول . وتشابك مع هذه القافية الأساسية قواف ثانوية كثيرة ، وإن كان الغالب أن تتغير كلها أو بعضها مع النقلات أو الفصول ، وألا يجتمع منها في الفصل الواحد أكثر من اثنتين أو ثلاث . وتغير هذه المفاتيح الثانوية يهيئ التنويع اللحني الذي ينفق مع نثر القصيدة .

وسيتضح هذا كله حين نتبع البناء الهارموني الكامل لقصيدتين من جيد الشعر الحر ، إلا أنه يحسن بنا قبل ذلك أن تنبه إلى أن الأسلوبين اللذين وصفناهما — أسلوب القوافي المتتابعة وأسلوب القوافي المتداخلة — ليسا بأسلوبين منفصلين ، ولكنهما يستخدمان غالبا في القصيدة الواحدة كما أنه يستخدم بجانبهما أسلوب ثالث ، وهو ترك القافية من سطر معين وسط أسطر مقفاة .

وقد سبق أن أوضحنا أن القافية ليست ضرورة من ضرورات الشعر الحر ، لأنها لم تعد لازمة لضبط الوزن . ومن ثم فقد تمحورت إلى أداة إيقاعية ولحنية يستطيع الشاعر استخدامها أو تركها . وكثير من الشعر الحر يخلو من القافية ، وبعض أنصاره يرون أن اعتماده على القافية يعيبه وينحرف به عن وجهته ، على أن ترك القافية جملة يختلف عن إسقاطها من سطر واحد . فالقافية هي نوع من المؤالفة أو تناسب الأصوات (assonance) كالجناس وإن كانت تختص بأواخر الكلمات وأواخر الأبيات . فتركها معناه الاستغناء عن نوع من المؤالفة ، ولكن إسقاطها من بيت أو سطر بين أسطر أخرى

مقفاة معناه أن صفة « المؤالفة » لم تعد هي وحدها المتحركة في أواخر الأسطر ، بل أصبحت تقوم بجانبها صفة مناقضة وهي المخالفة *dissonance* ، والمزج بين هاتين الصفتين أو الظاهرتين أساس من أساس الموسيقى في جميع العصور ، وهو نوع من الجمع بين الاضداد الذي يتميز به كلا الضدين وتجدد النفس موافقا لطبيعتها ، وإن كنا لا نرهم الآن تفسير الأسباب العميقة لذلك . والشعر العربي الكلاسيكي يجمع جمعا منظما بين المؤالفة والمخالفة بقسمته البيت إلى شطرين ، يخالف آخر القطر الأول منهما آخر الشطر الثاني ، كما يخالف أواخر القطور الأولى التالية له ، في حين تتفق أواخر الشطور الثانية بعضها مع بعض . والجمع بين هاتين في قسم من شعر المقطعات الرومسية هو نوع من المخالفة . والبيت الثالث في الرباعية ، أو الرابع في الموال الأعرج ، نوع من المخالفة أيضا . والشعر الحر حين يلزم التقفية يتعرض لخطر الرتابة ، على الرغم من تفاوت طول الأسطر والانتقال من قافية إلى قافية أو إدخال قافية في قافية ، لأن هذا كله قد يعطى إحساسا بالارتجال ، ولكن التزام التقفية بأي صورة من صورها في جميع الأسطر يعطى إحساسا بالرقابة أيضا من حيث أن القارئ يتوقع أن تتفق نهاية لسطر أو تتألف مع إحدى النهايات التي لا يزال يحتفظ بصورتها السمعية ، أو أن تبدأ تألفا جديدا . وتزيد بساطة الوزن ، في البحور المسماة بالصافية ، من هذا الإحساس بالرقابة . ولذلك فإن كثيرا من الشعراء المجيدين يعتمدون إلى تغيير الأجزاء الوزنية الأخيرة — أو الاضرب — مخالفين بذلك قاعدة من قواعد الشعر الكلاسيكي ، كما يعتمدون إلى إسقاط القافية وسط أسطر مقفاة ، وينجحون بذلك في أحداث نوع من المخالفة إن شعر بعض الأذان بأنه تنافر قبيح فهو على كل حال أقرب إلى طبيعة الفن من التزام المؤالفة .

تجتمع هذه الأساليب الثلاثة في قصيدة قصيرة لعبد الوهاب البياضي
نورد نصها كاملاً حتى يتبين بناؤها المارموني . وهي تؤلف المقطع العاشر
من قصيدته « محنة أبي العلاء » ، وعنوانه « وليكن الأرض تدور » :

إذا أردتم سادتي فالأرض لا تدور

ولا يخطئ نصفها الديجور

ولا تضم هذه القبور

إلا الدمى ولعب الأطفال والزهور

وكل ما كان وما يكون

مقدر مكتوب

فأنتم الأسبياد

ونحن في بلاطكم طنافس ونخدم نسوس في الخطائر الجياد

ونحن في الحرب لكم أجناد

نموت — من أجل عيون قطط الأمير

ولمعان ذهب اللصوص والتجار — في خنادق الهجير

ونحن في جنازة الغروب

شعب فقير جائع مغلوب

استباحه المغول

إذا أردتم سادتي أقول

ما قاله الشاعر السلطان
 عبر منصور القهر والهوان
 فنحن بركان بلا دخان
 وثورة ليس لها أوان
 إذا أردتم ، سادتي ، فلتسكترا الشاعر ولتخطموا القيثار
 ولتوقفوا الأنهار
 فعصركم مضى إلى الأبد
 ولم تعودوا غير أشباح بلا قبور
 والأرض رغم حقدكم تدور
 والنور غطى نصفها المهجور .

فالفتاح الأساسي لهذه القصيدة هو واو المد ، والشاعر إذ يغير الحرف
 الساكن التالي لها (حرف الروي) لا يزيد على أن يلونها تلويها يسيرا .
 ورياء المد أقرب إلى أن تكون تلويها آخر أكثر قوة فقد عرفنا قربها من
 الواو . أما المفتاح الثاني الذي يتخلل الأول فهو الألف ، والشاعر يلونها كما
 لون الواو . وقبل أن يعود إلى المفتاح الأساسي لينهي به القصيدة يأتي بيت
 متميز بخروجه على المفتاحين كما أنه متميز بمعناه ، فالشاعر في القصيدة يدان —
 بعد كثير من الجمل الساخرة المداورة — حكما صريحا قاطعا : « فعصركم
 مضى إلى الأبد » ثم يختم بيتين متساويين يتركز فيهما المعنى : يتكامل كتركزه
 وتكامله في أبيات الشعر الكلاسيكي :

والأرض رغم حقدكم تدور

والنور غطى نصفها المهجور

ولعل القارئ يلاحظ وضوح النغم في هذه القصيدة ، فالبياتي شاعر شديد الاحساس بالقيم اللحنية في اللغة ، ولذلك تراه يكثّر من حروف المد في قوافيه ، كما تراه يميل إلى أن تأتي هذه الحروف في وسط مقطع من ذلك النوع الذي سمّاه بالمقطع الشديد الطول ، وهو مقطع يتمتع بدبر واضح ، لأن النبر فيه يقترن بالطول . والبياتي يجزى مع سليقته المشغوفة بالألحان ، وكأنه يحس أن في هذا الشغف قوة اشعره ، ولكنه يتجه — من ناحية أخرى — إلى اخفاء اللحن بأساليب شتى أهمها التضمين الذي لاحظناه في مثال سابق ، والذي يبلغ هنا مدى بعيدا حين يقسم الشاعر جملة معترضة بين سطرين :

«نموت — من أجل عيون قطط الأمير

ولمعان ذهب اللصوص والتجار — في خنادق الهجير ،

واسكنه حين يصل إلى بيتي الختام لا يعود محتاجا إلى شيء من ذلك ، بل أنه ليمتع احساسه بالنغم امتاعا أكبر خلال هذه القافية الداخلية :

«والنور غطى نصفها المهجور ،

وعلى خلاف شغف البياتي بالألحان واستجابته لهذا الشغف ، نجد صلاح صلاح عبد الصبور يميل إلى اخفائها ، فالمقطع الطويل (أو المقطع المتوسط كما يسمى عادة ، وهو المقطع المكون من متحرك فساكن أو مد ، مثل دلم ،

و د لا ،) يظهر في قوافية بكثرة نسبية ، وكثيرا ما يكون مقطعا مقفلا ، وهذا المقطع الطويل أقل نبرا من المقطع الشديد الطول ، فنغمة القافية أقل بروزا . واستخدام صلاح عبد الصبور للمخالفة يكاد يكون صفة من سمات شعره ، وربما كانت هي القاعدة ، بحيث لا ترد القافية الا مرضا بين أبيات كثيرة غير مقفاة ، فيصدق عليه الوصف أنه شعر غير مقفى . وفي شعره الذي تغلب عليه التقفية تصادف كثيرا من القوافي الناقصة ، أو القوافي المتباعدة التي لا يكاد القارىء أو السامع يتنبه إلى وجودها . ولعل هذه الظواهر كلها أن تكون أكثر وضوحا في شعره الأحدث ، ولما كننا تلاحظ أيضا في أقدم ما نشره من شعره الحر ، وقد اخترنا له قصيدة « لحن » ، في ديوانه « الناس في بلادى » ، مثلا على طريقة من التأليف بين أساليب التقفية الثلاثة تختلف عن الطريقة التي لاحظناها في قصيدة البياني :

جارتى مدت من الشرفة حبلا من نغم
نغم قاس رقيب الضرب من زوف القرار
نغم كالنار

نغم يقـلـع من قلبى السـكينة
نغم يورق فى روحى أدغالا حزينة
بيننا يا جارتى بحر عميق
بيننا بحر من العجز رهيب وعميق

وأنا لست بقرصان . ولم أركب سفينة
بيننا يا جارتى سبع صحارى
وأنا لم أبرح القرية مذ كنت صبيا
ألقيت فى رجلى الأصفاد مذ كنت صبيا
أنت فى القلعة تغفين على فرش الحرير
وتذودين عن النفس السامة
بالمرايا والآلاتى والعطور
وانتظار الفارس الأشقر فى الليل الأخير

« أشرقى يا فتنتى ،

« مولاي ؟! »

« أشواقى رمت بى ،

« آه لا تقسم على حبنى بوجه القمر
ذلك الخداع فى كل مساء
يكتمى وجهها جديدا . . . »

جارتى ؟ لست أميرا

لاولست المضحك الممرح فى قصر الأمير
سأريك العجب المعجب فى شمس النهار
أنسا لا أملاك ما يملأ كفى طعاما
وبخديك من النعمة تفاح وسكر

فاخذ حكى يا جارتى للتمساء
نفسى صوتك فى كل فضاء
وإذا يولد فى العتمة مصباح فريد
فاذكرى

زيتته نور عيونى وعيون الأصدقاء
ورفاقى طيبون

ربما لا يملك الواحد منهم حشوفهم
ويمرون على الدنيا خفافا كالنسيم
ووديعين كأفراخ حمامة
وعلى كاهلهم عبء كبير وفريد
عبء أن يولد فى العتمة مصباح فريد .

إن مفتاح الآلات ومفتاح المياه ظاهران فى هذه القصيدة، ولكنها أقل بروزا
من نظيريهما فى القصيدة السابقة، فالشاعر لا ينهى القصيدة على نفس المفتاح الذى
بدأها به وكأنه بذلك يوحى بالانسلاخ من جو الحسرة الذى بدأ به إلى جو
الاعتزاز بالرفاق والأمل فى المستقبل . وهو يذهب فى تلوينه لكل من
المفتاحين إلى مدى أبعد مما رأيناه فى القصيدة السابقة ، فإذا اعتبرنا أن نعمة
القافية تتماثل تماثلا تاما فى كلمات مثل « القرار » و « النار » و « النهار » أو ؛
« الحرير » و « الأخير » و « الأمير » ، فإن هذه الكلمات « التمساء » و « فضاء »

و «الأصدقاء» تمت بقراءة إلى النغمة الأولى ، وهاتين الكلمتين «عميق»
و «فريد» تمتان بقراءة إلى المفتاح الثانى . بل انما يمكننا أن نحس قرابة بين
النوع الأول وبين هذه القوافى ؛ «نغم» ، «فم» ، «النسم» ؛ وكذلك بين
النوع الثانى وبين كلمات مثل «فتتى» ، «اذكرى» . وهذا التنويع فى المفتاح
يجعل لحنية الشعر أقل ظهورا لأنها لا تتركز حول نغمتين ثابتتين ، كما يجعل
البناء الهارمونى للقصيدة أكثر تعقيدا نتيجة لتعدد عناصره . والشاعر يزيد
نغمة خفوتا بلجوته المتكرر إلى الإبطاء ، أى تكرار نفس الكلمة فى القافية .
فالإبطاء إذ يوجه ذهن إلى تماثل المعنى يصرفه عن تماثل النغم ، وينسحب
ذلك على باقى أبيات القصيدة . وهو لا يكتفى بالمخالفة العادية التى نلاحظها فى
عدد من الأبيات بل يتخذها وسيلة إلى نوع غريب من الربط : ذلك أن البيت
المخالف فى الشعر الحر إذا لم يأت قرب نهاية القصيدة فإنه يبقى محوما فى ذهن
و كأنه يبحث عن مكانه بين رفاق سابقين ، أو ينتظر رفيقا جديدا يلحق به
ويحوّله إلى بيت مقفى ، وبذلك ، تتحول المخالفة إلى مؤالفة ، ولكن ذلك
مشروط بالاحتفاظ بالصور السمعية لمدة طويلة فى أثناء قراءة القصيدة ، وبما
أن ذلك غير ممكن ، نفسيا ، إلا عن طريق الاحتفاظ بالمعنى ، فإن النغم يتأخر
فى مجال الاهتمام ، ويتقدم المعنى عليه . وهذا ما يجد القارىء نفسه مضطرا إلى
أن يفعله ليلحق «سأريك العجب المعجب فى شمس النهار» من بعد منتصف
القصيدة بالبيتين الثانى والثالث ، ووصفه للرفاق قبل نهاية القصيدة لسهارين
«ووديعين كأفراخ حمامة» بوصفه لترف الجارة فى آخر الثالث الأول ،
«وتدودين عن النفس السامة» .

وخفاء الألحان فى هذه القصيدة هو الذى يجعل تبين «مفتاح رئيسى»
فيها أمرا عسيرا . وإن كان هذا المفتاح قد يحس إحساسا غامضا فى حركة مفتحة

التي تنتهي عليها القافية الأولى « نغم » . ومع أن هذه القافية تبقى معلقة فإن الكلمة نفسها تتكرر في أول الأسطر الأربعة التالية ثم تظهر القافية في بيتين قرب نهاية القصيدة ، وعلى كل حال فإن حظ هذه القافية من التكرار لا يقل عن حظ أى قافية أخرى .

ونتيجة ذلك كله أننا نجد أنفسنا هنا أمام قصيدة تشير قوى التذكر والتأمل أكثر مما تشير قوى الانفعال . وقصيدة البياني بعكس ذلك . ومع أن ذلك الفرق يمكن أن يتضح من دراسة المعاني والصور في كل من القصيدتين ، فإنه ليس أقل اتضاحا حين ننظر إلى البناء الهارموني لكل منهما . وهكذا نعود مرة أخرى إلى قضية العلاقة بين موسيقى الشعر ومعناه .

الفصل الخامس

موسيقى الشعر و معناه

لم يكن للعروضيين العرب أرب في البحث عن العلاقة بين أوزان الشعر ومعانيه ، فحتى الخبير الذي يرويه ابن رشيق عن الزجاج في علة تسمية بحور الشعور بتلك الأسماء المختلفة ، لا يخرج عن الوصف الظاهري للأصوات التي يتألف منها كل بحر^(١) فقد كان العروضيون علماء لغة همهم البحث في الأشكال اللغوية لا في المعاني التي تؤديها ، أو علاقتها بتلك المعاني . أما النقاد فلم يتناولوا العلاقة بين الأوزان والمعاني بأكثر من إشارات مبهمه ، لعل أوضحها نصيحة أبي هلال العسكري في الصناعتين للبتديء في صناعة الشعر : « وإذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعاني التي تريد نظمها فذكرك ، وأخطرهما على قلبك ، وأطلب لها وزناً يتأني فيه إرادها ، وقافية يحتملها ، فمن المعاني ما تتمكن من نظمها في قافية ولا تتمكن منه في أخرى ، أو يكون في هذه أقرب طريقاً وأيسر كلفة منه في تلك ، ولأن تعلو الكلام فتأخذه من فوق فيجىء سلساً سهلاً إذا طلاوة ورواق خير من أن يعلوك فيجىء كزاً فجاً ومتجعداً جلفاً ، (٢) » .

ثم هذه هذه الملاحظة الطريفة عن تأثير النظم في المعنى : « ومن صفات

(١) العمدة ، ط . محمد محيى الدين عبد الحميد ، القاهرة ١٩٥٥ ، ١٣٦ .

(٢) الصناعتين ، ط . علي محمد البجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، القاهرة ١٩٥٢ ،

ص ١٣٩ .

الشعر التي يختص بها دون غيره أن الانسان إذا أراد مديح نفسه فأنشأ رسالة في ذلك أو عمل خطبة فيه جاء في غاية القباحة . وان عمل في ذلك أبياناً من الشعر احتمال . ومن ذلك أن صاحب الرياسة والأبهة لو خطب بذكر عشيق له ، ووصف وجده به ، وحنينه إليه ، وشهرته في حبه وبكائه من أجله لاستهجن منه ذلك ، وتنقص به فيه ، ولو قال في ذلك شعراً لكان حسناً .

وحين ترجم العرب كتاب « الشعر » الأرسطى في أوائل القرن الرابع وجدوا في الفصل الأول منه حديثاً عن المحاكاة يقرن الشعر بالموسيقى ، والمحاكاة بالقول بالمحاكاة باللحن والنظم ، كما وجدوا في الفصل الرابع إشارة إلى الارتباط الطبيعي ، بين فنون معينة من المحاكاة الشعرية ، وأوزان معينة . وقد فهم الفلاسفة العرب هذين الموضعين فهما حسناً ، ولـكـنـنا لم نجد أثراً واضحاً لهذا الفهم عند النقاد والبلاغيين ، فيما عدا ذلك الناقد الذي يقف أمة وحده في تاريخ النقد العربي ، حازماً القرطاجني (١) . على أن أذواق حازم للأوزان العربية تحمل قدراً كبيراً من الذاتية التي ستظل عالقة بمثل هذه الأحكام طالما بقي الكلام على الأوزان منحصرأ في القشرة السطحية للفاعل غير متجاوز هذه القشرة إلى عالمها الداخلي الغني المكون من أصوات لها قيمها اللغوية ولها في الوقت نفسه قيمها الموسيقية . ولعل من الطريف أن نقارن بين أذواق حازم في وصفه لطبائع الأوزان وبين أذواق الناقد المعاصر الدكتور عبد الله الطيب الذي أفاض في الموضوع نفسه في

(١) منهاج البلغاء : تعرف دال على طرق المعرفة بأنحاء النظر في بناء الاشعار على أوفق للأوزان لها ، ص ٢٦٥ - ٢٧٠ .

كتابه « المرشد » . ويجب أن نلاحظ أولاً أنهما يتلاقيان في كثير من هذه الأذواق . من ذلك أنهما يجمعان بين الطويل والبسيط ويتقاربان في الحكم على كل منهما . فالطويل عند حازم « تجد فيه أبداً بهاء وقوة ، وتجد للبسيط سبابة وطلاوة » . وعند الطيب « الطويل والبسيط أطولاً بحور الشعر العربي ، وأعظمها ، أبهى وجلالة » . ومثل هذه الالتقاء دليل على أن الأحكام الذوقية القائمة على قراءة واسعة وحس مدرب ، يخلب أن تتقارب ، على أنها لا تخلو قط من شائبة الذاتية التي تدفعها ، في أحيان أخرى ، إلى أطراف شديدة التباعد . وهكذا نعود فنلاحظ مرة ثانية أحكاماً متناقضة . فالمديد ، عند حازم ، فيه لين وضعف كالرمل ، أما الطيب فيحكمه على الرمل مقارب لحكم حازم ولكنه يرى في المديد رأياً منافضاً ، فعنده أن هذا البحر « فيه صلابة ووحشية وعنف » . وحازم يرى في الهزج « مع سداجته حدة زائدة » ، أما الطيب فعنده أن « نغمة الهزج تطلب قولاً مرسلًا طبعاً تسيطر عليه فكرة واحدة يتغنى بها الشاعر في غير تدقيق وتحقيق وتعقيد والتفاف .. و ... » أنه يصلح للقصص الخفيف الذي يراد منه الامتاع ، . وقد مر بنا اختلافهما في المسرح بما يغنى عن إعادته هنا .

أما سائر النقاد العرب القدماء — غير حازم القرطاجي — فلا تكاد تجد لهم كلاماً عن العلاقة بين الأوزان والمعاني ، على كثرة ما شغلهم قضية اللفظ والمعنى ، وعنف ما ثار حولها من جدال . حتى أن قدامة ابن جعفر ، مع تأثره الشديد بكتاب الشعر الأرسطي والثقافة اليونانية بوجه عام ، لا يزيد حديثه عن « اتلاف المعنى والوزن ، و « اتلاف المعنى والقافية » ، على تقرير أن الشعر الجيد يجب ألا يحتاج في إقامة وزنه أو الاهتمام إلى قافيته

إلى استجلاب معنى خارج عن غرض الشاعر . وحتى أن ابن سنان الحفاجي ،
الذي تستأثر المناقشات الصوتية بجانب كبير من عنايته في كتابه « سر الفصاحة » ،
لا يعرج بشيء على حديث الأوزان . وتفسير ذلك في رأينا أن قضية اللفظ
والمعنى ارتبطت بالأسلوب النثري عند المتكلمين في الإعجاز ، وارتبطت
بالصورة الشعرية عند المعتركين حول أبي تمام والشعر الفلسفي ، فلم يكن
لمناقشة الصلة بين الوزن الشعري والمعنى محل فيها .

وعلى العكس من ذلك تحتل هذه المناقشة مكاناً هاماً في الدراسات
الأوربية الحديثة نتيجة لعوامل كثيرة ، منها ظهور حركة الشعر الحر
وما استتبعته من اهتمام النقد بالدراسات العروضية ، ومنها ارتباط هذه
المناقشة بمشكلة أساسية من مشكلات فلسفة الفن المعاصرة وهي مشكلة القيم
الجمالية ومدى استقلالها عن سائر القيم ، ومنها التقدم الكبير الذي أحرزته
الدراسات الطبيعية للايقاع باستخدام أجهزة القياس المختلفة . ولعل هذا
العامل الأخير كان أقوى العوامل أثراً في اشتداد الجدل حول الايقاع الشعري
وقيمته بدون النظر إلى المعنى ، جدلاً يذكرنا في كثير من جوانبه بمحركة
النقاد العرب القدماء حول اللفظ والمعنى . فالإيقاعيون الطبيعيون يزعمون
أن « النظم يمكن أن يقوم بمعزل عن المعنى » ، وبما أن الوزن مستقل في
جوهره عن المعنى فإن لنا أن نحاول تمثيل البناء الوزني لأي بيت منفصلاً عن
معناه . ويحمل هذا الفريق من الدارسين موقفه في أننا يجب أن ننظر إلى الشعر
كما ينظر إليه أجنبي يستمع إلى النظم ولا علم له باللغة^(١) . ويرد أنصار المعنى

Rene Wellek & Austin Warren : Theory of Literature (١)
= (New York 1649) p. 172.

من المشتغلين أساساً بالنقد فيقولون إن هذه النظرة تطمس الفروق بين بيت رائع وبيت ليس فيه إلا أنه مستقيم الوزن . ومن الأدلة الطريفة التي سيقت لدحض حجة القائلين « بأن النظم يمكن أن يقوم بمعزل عن المعنى » أن أ. أ. رتشاردز ؛ الناقد الكبير الذي يمكننا أن نعدّه ممثلاً لأنصار المعنى — صنع أسطراً على زنة أبيات مشهورة لملتون ، إلا أنها مؤلفة من مقاطع لا معنى لها — ثم ألزم صاحب الإيقاع الحجة بهذه الطريقة : « إما أن يقول إن هذا النظم (الذي لا معنى له) ذو قيمة ، وعندئذ نضرب إليه أن يتناول قلبه على الفور ويثرى العالم بأبيات كثيرة أخرى من هذا النوع ، فليس ثمة شيء أيسر من ذلك ؛ وإما أن يقول بأن الاختلاف الصوتي (تأكيد الكلمة من عند رتشاردز) بين هذه الدمية الخالصة وبين الأصل هو الذي مجرد الدمية من القيمة الشعرية ، وهنا يكون عليه أن يفسر هذه الحقيقة الغريبة : حقيقة أن هذه التغيرات التي تجعل للصوت قيمته ، هي نفسها التي تعطى القطعة ذلك المعنى وذلك الشعور اللذين نجدهما عند ملتون . إنها لمصادفة مذهلة ، إلا أن يكون المعنى وثيق الصلة بالتأثير الذي للشكل ، .

على أن رتشاردز — حتى لا يفهم قارئه أنه ينكر كل قيمة جمالية للصوت — يردف هذه الحجة بقوله : إن هذا « لا يعنى التقليل من قدرة الصوت — أى الإيقاع الذي تشتمل عليه القطعة نفسها — عندما يعمل متأزراً مع المعنى والشعور . . وإن خطأ إهمال الصوت إهمالاً تاماً ليأتى تالياً لخرافات استقامة

= وأتراً فيه كل الفصل الخامس « بالانسجام والإيقاع والوزن

Euphony, Rhythm & Meter.

الوزن واستقلاله بين أسباب القراءة الرديئة^(١) . ويجب أن نظل على ذكر من موقف رتشاردز هذا حين نراه يميل — في مواضع أخرى — إلى إنكار قيمة البحث عن خصائص الإيقاعات الشعرية . كقوله مثلاً :

« ... إن العلاقات بين الإيقاع وبين المعنى — في أشكاله المتعددة — هي التي تعنى دارس الشعر ، لا خصائص الإيقاعات المتحدث عنها من هذا الاعتبار أو ذاك . ومع أنه يمكن استشعار هذه العلاقات (فهي بالطبع علاقات نفسية ، أو تقابلات بين نظم مختلفة من النشاط النفسى) ولا تخلو قراءة جيدة للشعر من شعور مستمر بها ، فمن الصعب أن نرى كيف يمكن لأى وصف يعطيه العروضيون عن خصائص الإيقاعات أن يساعد أى مساعدة في ذلك . وفي اعتقادي أنه من الإسراف في التفاؤل أن نفترض أننا نستطيع في وقت ما أن نلاحظ بطريقة عقلية (نأكيد الكلمات من عند رتشاردز) العلاقة بين الإيقاع والمعنى في أى مثال ذي قيمة شعرية ، وبالدرجة المطلوبة من الدقة لتكون ملاحظاتنا نافعة ، أو تهيب أساساً لتعميم على . فليست الصدوبة مقصورة على قياس الإيقاع بل إن علينا أيضاً أن نقيس المعنى بطريقة ما .

« وإذا اتخذنا وجهة النظر هذه ، فأننا نرى أن دراسة الإيقاع في الشعر بمعزل عن المعنى محاولة مشكوك في قيمتها ، بما أن المعنى هو بلا شك العامل المهيمن في اختيار الشاعر للمؤثرات الإيقاعية التي يحدتها . ومع ذلك فإن ثمة تأثيرات عامة للإيقاعات (نأكيد الكلمة لرتشاردز) سبقت الإشارة إليها في الفصل السابع عشر من المبادئ . وهذه تبدو جديرة بالاهتمام .

وللعروض وظيفة لا تنكر بوصفه وسيلة لإعلام الأشخاص الغائبين كيف
 يمكن أن تقرأ أبيات معينة ، ومع ذلك فحتى هذه الوظيفة قد تغدو مهجورة
 بفضل استخدام اللاسللكى والجراموفون . ولا شك أن تمييز فروق
 الایقاعات التى تلعب ، مثلاً ، إلى أشكال مختلفة من الشعر المرسل ، هو نوع
 من التمكن له قيمته . ولكننا نشك أيضاً فى أن تعليم العروض يمكن حقاً
 أن يكسب القدرة على ذلك لمن لا يستطيعه بدون ترقيم عروضى ، أو بأيسر
 ما يكون من الترقيم . وإذا كان للعروض وسيلة لتوجيه انتباه القارئ إلى
 السمات الشكلية للنظم — لا أكثر — فمن الواضح أنه قد وصل منذ عهد بعيد
 إلى مرحلة من التطور كافية لأداء هذا الغرض ، فلا حاجة بنا إلى أبحاث
 أخرى . أما إذا كان يرجى إثبات نوع من الترابط ، فإتينا نسأل : بين أى
 الأشياء يقوم هذا ، ولأى الأسباب تتوقع وجوده ؟ وهذا سؤال يبدو أنه
 قد أهمل إهمالاً غريباً ، ولعله قد وقع هنا خلط بين معنى كلمة قانون . بل إنه
 لا يبعد أن ينتهى الأمر بالدراسات المضنية التى قام بها العروضيون إلى أن
 توضع بين المظاهر العجيبة لسوء توجيه الذكاء والقدرة ، مما يحفل به تاريخ
 العلم ، (١) .

وهكذا نرى أن رتشاردز بعد أن بدأ بتقرير العلاقة بين الایقاع والمعنى
 قد انتهى إلى موقف شبيه فى تطرفه بموقف أوانك الذين زعموا أن الشعر
 يمكن أن يقوم بمعزل عن معناه . فهو يرى أن الایقاع تابع للمعنى وصادر عنه ،
 ومن ثم ينتهى إلى أن الایقاع لا يدبغى أن يدرس لذاته ، وينزل بالدراسة

العروضية إلى أدنى حد ممكن . ولعل هذه الفقرات التي نقلناها عنه تذكر أكثر من قارىء واحد بجدال عبد القاهر الجرجاني حول قضية اللفظ والمعنى ، فروح الجدل عند الرجلين واجدة ، وإن استخدم أقدمهما مباحث الكلاميين وأسلوبهم ؛ واستخدم الثانى مفاهيم الرياضة والاحصاء . هلى أننا لا نفصل القول فى مناقشة رأى ريتشاردز حتى نأتى أولاً على خلاصة ما قاله عن التأثيرات العامة للإيقاع فى كتابه « مبادئ للنقد الأدبى » ، وهى التأثيرات التى أشار إليها فى الفقرات السابقة ، منها إلى أنها هى التأثيرات الجذيرة بالاهتمام .

يعرف ريتشاردز الإيقاع فى ذلك الكتاب بقوله : « إنه هو هذا النسيج من التوقعات ، والاشباعات ، والاختلافات ، والمفاجآت التى يحدثها تتابع المقاطع ، »^(١) والفرق بين هذا التعريف وبين التعريف الذى قدمناه فى فصل سابق أن ريتشاردز لا يرى الإيقاع شيئاً ذاتياً فى الكلام ، بل نشاطاً نفسياً لدى المتلقى . حقا إن هناك أساساً فيزيائياً للإيقاع ، أساساً يمكن تسجيله بالكيموجراف (جهاز تسجيل الموجات) ولكن الصور التى يقدمها إلينا هذا الجهاز لا تختلف فى شعر جيد ، نصفه بجمال الإيقاع ، عتبا فى شعر غث ليس فيه إلا الوزن . نستنتج من هذا إذن أن الإيقاع ليس شيئاً مما سجله الكيموجراف ، أى أنه ليس شيئاً فيزيائياً ، ليس شيئاً فى طبيعة الأصوات نفسها ، وإن نسبناه إليها . إنما هو فى الواقع « إيقاع » للنشاط النفسى الذى

1, A. Richards : Principles of Literary Criticism (١)
(Routledge & Kegan Paul, 17th imp) p 137,

من خلاله ندرك لا صوت الكلمات فقط بل ما فيها من معنى وشعور ، (١) .
كل شيء إذن يتوقف على هذا النشاط النفسى . حقا أن هناك « تتابعا معيننا فى المقاطع » ، ولكن هذا التابع لا قيمة له فى ذاته ، إنما كل قيمته أنه من خلال التكرار يخلق فىنا توقعا لنوع أو أنواع معينة من التابع دون أنواع أخرى . وهذا التوقع قد يتسع مداه وقد يتحدد ، تبعا لنوع الكلمات وتأثيرها الحسى أو الشكلى .

فكلمات النثر التحليلى أو العلمى لا تخلق فىنا أكثر من توقع ضعيف ؛ فى حين أن النثر الفنى . وخصوصا ما اصطاحنا على تسميته بالنثر الموقع ، يحدث فىنا توقعا أكبر . والشعر الموزون يحدث أكبر درجة من التوقع . والشعور بالابقاع يحدث من التقاء هذا التوقع ، أو هذا التهيج النفسى بما يرد على الحس من كلمات جديدة . فالكلمات ليس لها خصائص أدبية ذاتية . والتأثير الذى يكون للكلمة هو التقاء بين واحد من تأثيراتها الممكنة وبين الأحوال الخاصة التى ترد فيها ، (٢) . والصوت يكتسب صفته مما هو جار فى النفس فعلا ، « فليست هناك حركات أو مقاطع كثيفة ولا بهيجة ... إن تأثير صوت الكلمة يختلف تبعا للانفعال الذى هو موجود فعلا . لكنه يختلف أيضاً تبعا للمعنى . فإن ما يرجع إلى العادة ، أو إلى روتين الاحساس ، من ارتقاب المصوت ، إنما هو جزء من المتوقع العام . فموافقة النحو ، وضرورة اكمال الفكرة ، وحالة القارىء من الخدس لما يقال ، وادراكه — فى الأدب التمثيلى — لفعل المتكلم ، ومقصوده ،

وموقفه ، وحالاته النفسية بوجه عام — كل ذلك ، وكثير غيره معه ، يجب أن يدخل في الحساب ، إن تأثير الصوت يتحدد بالظروف التي يندرج فيها أكثر بكثير مما يتحدد بالصوت نفسه . وكل هذه التوقعات تكون شبكة محكمة النسج ، والكلمة التي تتمكن من اشباعها جميعا في وقت واحد جديرة بأن تعد كلمة موفقة . ولـكـتـنا يجب ألا ننسب إلى الصوت وحده فضائل تعتمد على عوامل كثيرة أخرى . وليس معنى هذا — هكذا يقول رتشاردز — « التقليل من شأن الصوت بحال ، فانه في معظم الأحوال هو المفتاح لتأثيرات الشعر » (١) .

وهكذا يعترف رتشاردز مرة أخرى بقيمة البحوث . ولكننا نجد أنفسنا الآن مضطرين إلى أن نتساءل عن معنى هذا الاعتراف ما دام الناقد الكبير قد أنكر إمكان دراسة القيمة الجمالية للصوت في حد ذاته ؟ وكيف يمكن جعل الصوت « مفتاحا لتأثيرات الشعر في معظم الأحوال ، إذا كنا نرى أن دراسة خصائصه المستقلة دراسة موضوعية إن هي إلا نوع من « سوء توجيه الذكاء والقدرة » ؟ يبدو لنا أن رتشاردز يؤثر ألا يتحدث عن الارتباط « الخاص » بين الصوت ومعناه إلا من وراء وراء ، فهو لا يستطيع أن ينكره ولكنه في الوقت نفسه يرى أن فحصه فحصا دقيقا — أو لنقل فحصا طبيعيا — عمل لا يستحق الجهد ، إما لأنه يبعدنا عن مجال النشاط النفسي لكل من المنشئ والمتلقي ، وهو المجال الآحق بعناية الناقد في نظر رتشاردز ، وإما لأننا عاجزون عن فصل الصوت عن معناه ودراسة خصائص كل منهما على

الاستقلال تمهيدا لكشف الارتباط بينهما . ومن هنا أثر أن يجعل محور دراسته « المعنى » ، وأن يفصل أشكال هذا المعنى ^(١) مقررًا أن الذى يعنى الناقد الأدبى إنما هو العلاقة بين الايقاع وبين هذا المعنى فى أشكاله المتعددة . وحين يقرر رتشاردز أن تأثير الصوت يتحدد بالظروف التى يندرج فيها أكثر بكثير مما يتحدد بالصوت نفسه ، فهو يقرر فى الواقع أن قيمة الصوت تابعة للمعنى ، بحيث لا يمكن لأى تحليل أن يفصلها عنه .

على أن رتشاردز إذ يشكك فى قيمة البحث عن أى ارتباط خاص أو نوعى بين الصوت والمعنى فى الشعر ، يجتنبنا بهذه النظرية التى تتناول التأثيرات الايقاعية الأهم فى نظره ، أعنى التأثيرات العامة . وطبعى ألا يقف رتشاردز — بوصفه ناقدًا — عند المعنى الفزيائى للايقاع ، بل يتجاوز به الى معناه النفسى ^(٢) ، مبينًا أن القيمة الحقيقية للايقاع ، وذلك النوع منه المسمى بالوزن ، لا تكمن فى العلاقات الصوتية نفسها بل فى التهيؤ النفسى

(١) تناول أوجدن رتشاردز فى كتابهما «معنى المعنى The Meaning of Meaning» الأغراض المختلفة من استعمال الالفاظ وحصرها فى خمسة : (١) الرمز الدال على فكرة المتكلم عن موضوع معين ، (ب) الدلالة على موقف المتكلم من سامعه ، (ج) الدلالة على موقف المتكلم من موضوعه ، (د) استخدامها وسائل لتحقيق غرض المتكلم ، (هـ) الدلالة على سهولة الفكرة أو صعوبتها m. m 8th ed. p 224-5 ثم حصرها رتشاردز فى كتابه «النقد العلمى» Practical Criticism p 175-6 فى الأربعة الأولى ، وسماها : الحاصل sense النبرة tone الشعور feeling القصد intention

(٢) فى موضع آخر (هامش Practical Criticism p, 216) يورد رتشاردز تعريفين للايقاع ، أحدهما يتفق مع النظرة النفسية السابقة وهو أن الايقاع « اعتماد جزء على جزء . داخل كل يستمد من التوقع والتنبؤ » . والتعريف الآخر أنه « التشكيل المنكسر ، أى مجموعة من مجموعات ، بحيث أن المجموعات المتعددة الداخلة فى تكوينه تكون شبيهة الواحدة بالأخرى وإن لم يكن هذا التشابه تامًا بالضرورة » . ورتشاردز يعتبر هذا المعنى واسعًا جدًا ، ولكننا يجب أن نلاحظ أنه هو الذى يبحث العروضيون عن مدلوله الحاضر فى التشكيلات المسكونة من مقاطع لغوية .

الذى يحدثه الأثر الأدبي الجيد من خلال شبكة عظيمة من العادات والمشاعر والدوافع ، يبدأ من الكلمات الأولى ويستمر في النمو ، فكل كلمة جديدة تصادف استعدادا سابقا ، وتلتئم مع هذا الاستعداد ، ولا يعنى هذا الالتئام أن الكلمة الجديدة ، أو المؤثر الجديد ، يأتى دائما باشباع للتوقع ، فإن المفاجأة واختلاف التوقع لا يقلان أهمية عن اشباعه ، إذ أن الاشباع المستمر يحدث فتورا واعراضا ، انما يعنى هذا الالتئام أن كل مؤثر جديد يدخل في تكوين الاستجابة التالية . وهذا هو الفرق بين التنويع الممتع وبين اختلال النظم .

هذه هى نظرية رتشاردز في الإيقاع ؛ وإذا اعتبرناها - وهو الاعتبار الصحيح فيما نرى - نظرية عامة في الشكل الأدبي فأننا نجدها بالغة العمق والشمول ، وخصوصا لأنها تضىء جانبا من القضية قلما تعنى به النظريات الأخرى ، أعنى جانب المتلقى . أما إذا نظرنا إليها من حيث تفسير لقيمة الوزن الشعري فأننا نجدها تكشف بجلاء عظيم عن دور الوزن في تحقيق الوحدة الفنية للقصيدة ، إذ تبين أن اعتماد كل جزء على الأجزاء الأخرى هو النتيجة الطبيعية لنوع من التهيؤ النفسى يرتكز على شكل معين من تقاطع المقاطع . وهى بذلك تساعد على ادراك الارتباط بين الوزن وبين الشكل الشعري الذى يؤلف الوزن عنصرا من عناصره ، كما تساعد على تصور الأنواع المختلفة من الوحدة الفنية ، التى ترتبط باستخدام طرق مختلفة في الوزن والتقنية . دققى الدثر ، لا يمتد تأثير الكلمات الماضية إلا مسافة صغيرة إلى الأمام ، أما فى النظم ، ولا سيما حين يتعاون شكل المقطعة^(١)

والقافية على اعطاء وحدة أكبر من وحدة السطر ، فقد يمتد هذا التأثير إلى مسافة بعيدة . ، (١) وقياسا على هذا المثل يمكننا أن نقول أن القافية الواحدة في الشعر العربي تناسب كل المناسبة شعر المقطوعات ، حيث يركز الشاعر معنى واحدا أو شعورا واحدا في أبيات قليلة ، فيكون في حاجة إلى احكام الربط بين بعضها وبعض ، وتهاون القافية الواحدة والوزن الواحد على ذلك إذا أن البيت الأول يحدث نمطا من التوقع يعالجه الشاعر بالاشباع والمفاجأة المقبولة إلى أن يتمثل المعنى أو الشعور كاملا في آخر بيت . وفي شعر نزار قباني مثل واضح على ذلك ، فمظمة شعر مقطوعات . أما إذا التزمت القافية الواحدة في قصيدة طويلة فإن الوحدة المعنوية أو الشعرية قوشك أن تصبح مستحيلة ، لأن استمرار التوقع على نمط واحد يحدث عند المنشيء والمتلقى كلاهما فتورا يحتم اللجوء إلى تغيير الموضوع . وكذلك يمكننا أن نربط شكل الشعر الحر ، من حيث اختلاف طول سطوره وخلوه من نظام مطرد للقافية ، بعجز الشاعر المعاصر عن اتخاذ موقف واضح من ماجريات الحياة ، (٢) فاستجاباته النفسية هي بحث مستمر ، ارتجال مستمر ، ومن ثم فإن الوحدة الفنية عنده تتخلق من خلال سلسلة من المفاجآت .

على أن الناقد الأدبي لا يمكنه أن يقنع من بحث الوزن الشعري بأدراك العلاقة العامة بين الوزن والتعبير الشعري ، أو بين الطرق المختلفة في استخدام الوزن والقافية وبين الأشكال الشعرية المختلفة ، فلا بدله أن يعرف من

(١) principles, p: 140

(٢) شكري محمد عباد . الغموض في الشعر الحديث (الفكر المعاصر ، ابريل ١٩٦٧) .

أسرار استخدام الصوت في العمق الشعري ما هو منط الجودة في الأعمال الشعرية الجيدة ، وهذا يستدعي ألا يقف عند التأثيرات العامة للإيقاع الشعري بل يتجاوزها إلى القمة الخاصة لكل إيقاع على حدة ، وقد تضيق دائرة التخصيص شيئاً فشيئاً حتى نصل إلى الإيقاع الخاص بقصيدة معينة . وهذا يتطلب بحثاً عريضاً مستمراً في خصائص الإيقاعات ، حتى يضع الناقد يده على الأدوات الكثيرة التي يمتلكها الشاعر ويستخدم ما هو في حاجة إليه منها في كل حالة وإن لم يع كيفية هذا الاستخدام كاملاً . ولا يستطيع رتشاردز الناقد الكبير أن ينكر هذه العلاقات الضيقة المدى ، الشديدة التخصيص ، بين الإيقاع والمعنى ، بل هو يستشهد لاثباتها بنماذج كثير من الشعر الانجليزي . (١) وهو يرجع أصل هذه العلاقات إلى الارتباط الوثيق بين الشعر والرقص ، ويجب أن نضيف إلى ذلك أيضاً : الارتباط بين الشعر والعمل . (٢) وغير رتشاردز من الشعراء النقاد يقررون صراحة أن الإيقاع في الشعر تأثيراً خاصاً قد يتقدم على تأثير المعنى وإن لم ينفصل عنه . وفي ذلك يقول اليوت : « اعتقد أن الشاعر يمكنه أن يفيد كثيراً من دراسة الموسيقى ولا أدري إلى أي حد يحسن به أن يصل

(١) principles p 144-6 ويلاحظان رتشاردز هنا يدعو العرويين إلى الاهتمام بخصائص صوتية لا يهتمون بها عادة ، كدرجة الصوت ، ولكنه يؤكد مرة أخرى أن هذه الخصائص لا يمكن فصلها عن المعنى .

(٢) كان العرب يرتجزون عند الحرب وعند العمل . ويرجع ابراهيم انيس ان المواليا نشأت عند اهل واسط « وصاروا يغنون به في رؤس النخل وعلى سقي المياه » (موسيقى الشعر ، ص ٢١١) ، وروى ابن المعتز (طبقات الشعراء ، ص ٢٢٩) ان ابا الفراهية استكن وزناً على إيقاع مدقة قصار (مبيض الثياب) . وانظر عن ارتباط إيقاع الشعر - ومعناه من ثمة - بحركة العمل :

GV: Piekhanov : Art and Social Life (London 1953) pp 45-7

في المعرفة بالشكل الموسيقي ، فاني لأملك هذه المعرفة ، ولكنني أعتقد أن الخاصيتين اللتين تعنيان الشاعر من الموسيقى أكثر من غيرهما هما حسن الإيقاع وحس البناء . ولعله من الممكن أن يفرض الشاعر في قياس عمله على الموسيقى ، فيأتي بما يشعر بالتصنع ، ولكنني أشعر أنه ربما مالت قصيدة أو قطعة من قصيدة إلى أن تتحقق أولا بوصفها إيقاعا معيناً قبل أن تصل إلى التعبير في كلمات ، وأن هذا إيقاع يمكن أن تولد منه الفكرة والصورة ، ولا أظن أن هذه التجربة خاصة بي وحدي .^(١) ويقول ازرا باوند : « أعتقد أن كل انفعال وكل طور انفعالي له عبارة لالون لها ، عبارة إيقاعية تعتبر منه »^(٢) والظاهر أن ريتشاردز في حكمة القياس على « الدراسات المضنية التي قام بها العروضيون المحدثون ، للبحث عن خصائص الإيقاعات المختلفة لم يرد إنكار هذه الخصائص ، إنما أراد توجيه البحث النقدي بوجه عام وجهة بعيدة عن « الشكل الخالص » الذي أغرم به الإيقاعيون ، كما أغرم به غيرهم من دارسي الفنون في العصر الحديث .^(٣) وهو محق في ذلك ، فالشكل الشعري

(١) T.S: Eliot : Selected Prose (penguin Books) p 69-7

(٢) عن : Lanz : op cit., p; 29 8

(٣) يقول لانز op. cit., p. 289-260 « أن بيتا إيامبيا ذا قدم تروكية في أوله يكون تأثيره الانفعالي مختلفاً عن بيت تأتي فيه القدم التروكية ثانياً . وهذه الفروق الانفعالية لا (تعبر) عن أي عواطف بشرية سبق أن تمت في قلب الشاعر ... وهذا لا ينقص بحال من الانفعالات الشعرية المرتبطة بالإيقاع ، ولا يجعلها أقل قوة وتأثيراً ... فهل ينتقص من الانفعالات الموسيقية أنها تنشأ من تناسب الانغام ؟ وهل يقال من تأثيرها أنها مستقلة عن التصارع العسل للعواطف ؟ ولماذا يجب علينا أن نؤمن بأن الانفعالات التي تقوم بمهمة معقولة ، أو تكون لها قيمة عملية ، هي وحدها الانفعالات القوية القيمة الجديرة بأن تسمى ؟ إن الانفعالات الموسيقية عظيمة القوة ، وجديرة بالتنمية ، بدون أن تكون مجرد نسخة أو تقليد لآلة عواطف عملية لماذا نفترض أنه لكي يكون الانفعال ذا تأثير جمالي يجب أن (يحاكي) أو يصور أشياء مثل (الحب) أو (الكره) أو حرارة (العبادة) أو مفلة (النظم) ؟ » ويلاحظ الملاحظ هذا الكاتب على الإشارة إلى « القيمة العملية » للانفعالات « غير الفنية » . وهي فكرة لا يراود بها غير الفصلين نوهين من القيم . فليس لشعور « العبادة » أو « الندم » قيمة « عملية » كبيرة ، بالمعنى المألوف من كلمة عمل . ولكن انصار الشكل ، كما يقول ريتشاردز ، يبدون أن القول بأن شيئاً ما « ذو طابع مستقل » رفح لدرجته (principles p 170) وقد ناقش هؤلاء مناقشة مفصلة في الفصل العشرين من « مبادئ النقد الأدبي » .

الايقاعى نفسه عميق الجذور فى الحياة ، من جهة علاقته بالرقص ، وعلاقة الرقص بالدين ، من ناحية ، ومن جهة علاقته بالعمل من ناحية أخرى ولكن هذا لا يعنى أن البحث الطبيعى فى الايقاع يستلزم القول بأن للايقاع تأثيرا فنيا خالصا ، ويقود من ثمة إلى القول بالشكل الخاص فى الشعر . فقد يكون للايقاع بمفرده تأثير ، ولكن هذا التأثير لا يسمى فنيا أو غير فنى حتى يلتقى الايقاع — بعناصره الكثيرة التى عالجنا أظهرها فى الفصول السابقة — مع المعنى لقاء يقوم على التوافق والطباق معا .

إن البحث الطبيعى فى الايقاع هو بحث وصفى محض كما يقول لانس،^(١) من شأنه أن يبين ما يتألف منه الايقاع ، وليس من شأنه أن يفسر الايقاع . فهو إذن كالعروض التقليدى سواء بسواء ، إلا أنه يحاول أن يكشف عناصر لم تعرف معرفة صحيحة . ومن ثم فهو يساعد الناقد الأدبى على أن تكون عملية الاستبطان التى يقوم بها شاملة لأنواع من التأثيرات لم يكن يدخلها فى حسابه حين كان العروض التقليدى هو عماده الوحيدة .^(٢) وليس من المحتم أن تكون لدينا أولا طريقة لقياس الأوزان ، وأخرى لقياس المعانى ، حتى يمكن إيجاد معامل الارتباط بينهما كما يفعل أهل الاحصاء . إن دراسة خصائص الأصوات التى تسكون الوزن الشعرى يمكن أن تكون دراسة علمية خالصة ، لأنها — كسائر البحوث الفيزيائية — تقوم

(١) op. cit. p, 211 وان كان لانس نفسه لم يلتزم بهذا الموقف كما رأينا فى الهامش

السابق .

(٢) يرى رشاردز أن الاستبطان لا يصلح لإدراك عناصر الشكل الموسيقى الكثيرة بعلاقتها المعقدة . وبما أن الايقاع عنده عملية نفسية ، فإن التقدم فى دراسة الايقاع لا يتوقف على تقدم الدراسات الطبيعية فيه ، بل على تقدم الدراسات النفسية (التجريبية) بحيث يمكن تسجيل الاستجابات المختلفة للمؤثرات الموسيقية (principles, p. 168-174)

على عزل صفة معينة من صفات المادة ، ومن ثم تخضعها للقياس . ولكن دراسة الارتباط بين الوزن الشعري وبين المعنى لا يمكن أن تضبط كما تضبط مباحث الفيزياء ، لأن الأصوات متى أصبحت رموزا دالة على معان فقد أصبح من المتعذر فصلها عن معانيها ومن ثم قياس كل منها على حدة (إن كان من الممكن قياس المعانى) . واذن فعلينا هنا أن نلجأ إلى وسائل علمية أخرى غير القياس : وسائل أقل انضباطا بدون شك ، ولكنها هي الوسائل الوحيدة التى يملكها الناقد الأدبى ، إلى الآن على الأقل . فبعد الاستيطان على الناقد أن يلجأ إلى التحليل والمقارنة . والتحليل فى دراسة العمل الأدبى لا يعنى ارجاع الشيء إلى عناصره ، كما هو الشأن فى تحليل الأجسام ، ولكنه يعنى تجريد جانب واحد من جوانب الشيء ، وتمثله فى الذهب مستقلا ، ليتمكن الباحث من مقارنته بغيره ، مع علمه بأنه لا يوجد مستقلا فى الواقع . وبتكرار عمليتى التحليل والمقارنة يمكن أن يصل الباحث إلى شبه استقراء لظواهر عامة . فالحديث عن الصورة أو الانفعال فى الشعر هو نوع من التحليل الأدبى ، وكذلك الحديث عن الوزن . ثم إن تدوين الوزن بطريقة من الطرق هو وسيلة إلى تحليل الوزن ، أى إلى معرفة أجزائه ، والعلاقات بين هذه الأجزاء . وقد لا يكون جهاز قياس الموجات (الكيموجراف) هو أفضل هذه الطرق ، من حيث أنه لا يقيس الكلمات ولا المقاطع ، وإنما يصور تيارا صوتيا متصلا بذبذباته المختلفة ، التى تشبه الذبذبات المصورة على (سيسموجراف) فى وقت زلزال ، . (٢) وكذلك لا يمكننا أن نعتبر التدوين الموسيقى تصويرا مثاليا للوزن الشعري ، لأنه

كما سبق القول ، تدوين تحكى إلى حد كبير ، من حيث أن الدارس يحدد مواضع النبر والسكت والنسب بين المقاطع وفقا للشكل الموسيقي الذي يتصوره . ولكن هذين العيين يقابلهما في التدوين المقطعي عيب أشد وهو أغفاله التام لمواضع النبر والسكت مع اقتراضه أن لكل من المقاطع الطويلة والقصيرة كما ثابتا . فخير ما يفعله الباحث إذن أن يستعين بكل ما يتيسر له من هذه الوسائل ويأخذ منها كل ما يمكن أن تعطيه من ملاحظات عن طبيعة الوزن . وإذا كانت هذه الملاحظات على شيء من الصدق ، فإنها ستكشف له عن مناسبة هذا الوزن لمواقف وأحوال نفسية خاصة . وبذلك يمكن للباحث أن يقارن بين عنصر الوزن في العمل الشعري وبين سائر عناصره .

المحتوى

صفحة

•	تقديم
٩	أسس جديدة لدراسة العروض العربى
٢٩	المدخل اللغوى إلى دراسة العروض
٥٧	المدخل الموسيقى إلى دراسة العروض
٩٩	القافية
١٤٩	موسيقى الشعر ومعناه

رقم الايداع بدار الكتب ٧٨ / ٥٨٠٧

دار الأمل

مطبعة النهضة الجديدة

١٩ ش أرض الحرمين بالظاهر - القاهرة